

سوزان باسنيت أندريه ليفيثير

# بناء الثقافات

مقالات في الترجمة الأدبية

ترجمة: محمد عناني



المركز القومي للترجمة

2305

# بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

المركز القومي للترجمة

تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2305

- بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية

- سوزان باسنت، وأندريه ليفيفير

- محمد عناني

- اللغة: الإنجليزية

- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

CONSTRUCTING CULTURES: Essays on Literary Translation

By: Susan Bassnett & André Lefevere

Copyright © Susan Bassnett & André Lefevere 1998

Arabic Translation © 2015, National Center for Translation

This translation of a CONSTRUCTING CULTURES is published by  
arrangement with Multilingual Matters

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org

Tel: 27354524

Fax: 27354554

# بناء الثقافات

## مقالات فى الترجمة الأدبية

تأليف: سوزان باسنيت

أندريه ليفيثير

ترجمة: محمد عنانى



2015



بطاقة الفهرسة  
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدارة الشئون الفنية

باسنيت، سوزان، وليفيشير، أندريه  
بناء للثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية / تأليف: سوزان باسنيت،  
وأندريه ليفيشير ، ترجمة: محمد عناني؛  
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥  
٢٨٤ ص، ٢٤ سم  
١ - الترجمة الذاتية - مقالات ومحاضرات  
٢ - الأدب المقارن  
(أ) ليفيشير، أندريه (مؤلف مشارك)  
(ب) عناني، محمد (مترجم)  
(ج) العنوان

٨٠٩،٩٣

رقم الإيداع: ٢٠١٢/ ١٩٨٣٣  
الترقيم الدولي: 2 - 111 - 718 - 977 - 978 - I.S.B.N  
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

## الفهرس

### الصفحة

7	.....التصدير بقلم: سوزان باسنيت
9	.....التمهيد بقلم: إدوين جنزلى
	المقدمة : ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟
29	.....أندريه ليفيفير وسوزان باسنيت
	الفصل الأول: التفكير الصينى والغربى عن الترجمة
47	.....أندريه ليفيفير
	الفصل الثانى: متى لا تكون الترجمة ترجمة؟
69	.....سوزان باسنيت
	الفصل الثالث: ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض
	ترجمات ملحمة الإنيادا باللغة الإنجليزية
93	.....أندريه ليفيفير
	الفصل الرابع: نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة
119	.....سوزان باسنيت
	الفصل الخامس: أبواب القياس: ملحمة كاليقالا باللغة الإنجليزية
153	.....أندريه ليفيفير

## الفصل السادس: ما زلنا أسرى فى التيه: مزيد من التأملات فى الترجمة

### والمسرح

175 ..... سوزان باسنيت

## الفصل السابع: التطويع الثقافى لبرتولت بريخت

209 ..... أندريه ليفيفير

## الفصل الثامن: التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية

231 ..... سوزان باسنيت

259 ..... المراجع

## التصدير

بقلم: سوزان باسنييت

نشأت فكرة وضع هذا الكتاب من سلسلة حلقات النقاش مع طلاب الدراسات العليا في جامعة واريك في التسعينيات، وكان أندريه ليفيغنيير أستاذا فخريا في تلك الجامعة، إذ كان يزور إنجلترا كل عام قادمًا من مدينته أوسن، بولاية تكساس، ليحدث الطلاب ويناقشهم في التطورات التي جذت في مبحث "دراسات الترجمة"، وكان قد أرسل إليّ، قبيل وفاته المفاجئة بمرض سرطان الدم في عام ١٩٩٦، المقالات المنشورة له في هذا الكتاب في شكل مسودات، أي إننا لم نتج لنا فرصة النقاش حولها، وعلى الرغم من أنه كان قد استمع إلى الصور الأولى لمقالاتي في شكل محاضرات، فلم يتسنّ له قط أن يبدى أية تعليقات نقدية على أيّ منها.

وتعتبر الترجمة في المقام الأول "عملية حوارية"، ولقد كان منيحنًا في العمل على امتداد سنوات طويلة حوارياً أيضاً، وكان المفترض أن يشهد هذا الكتاب "تحويلات" أكثر مما شهد، في غضون قراءة كل منا لما كتبه الآخر، وإعادة قراءته، ثم إعادة كتابته على ضوء ما يبدىه كل منا من تعليقات. ولكن هذا الكتاب لا يمثل، مع الأسف إلا لغة واحدة، وإلى حد أكبر مما ينبغي، وإن كان معنى هذا أنني يجب أن أتحمل وحدي، قطعاً، مسؤولية أية نقائص فيه.

ويزخر مبحث "دراسات الترجمة" في الوقت الحالي بالكثير من الأفكار المبتكرة المثيرة، من بعد أن بلغ المبحث سنّ الرشد، وتعددت مداخله المختلفة، ومدارسه المنوعة، ومنظوراته المتفاوتة، وهو ما ينبغي أن يكون، وإن لم تكن تلك جميعاً ملائمة لكل من يهتم بهذا المجال، ولكن حقيقة التنوع نفسها تشيد على نجاح

انتشار الآراء والأفكار في مجال بيئي، أى مشترك بين التخصصات، وهو الذى لم يُنبَتْ موقع أقدامه بصورة جادة في العالم الأكاديمي إلا في الآونة الأخيرة.

وقد بدأتُ العمل مع أندريه ليفيفير بسبب أوجه الشبه بين مدخل كل منا في هذا المجال. وكنا قد دخلنا أصلاً مبحث دراسات الترجمة لعدة أسباب، فعلى المستوى الشخصى، تلقى كل منا تعليمه باعتباره "ثنائى اللغة" وكانت تبهرنا، مثل كل من يتكلم لغتين، الفوارق اللغوية والثقافية بينهما. كما أن كلا منا قد اكتسب الخبرة في الترجمة التحريرية والفورية، ومن ثم فقد كان مدخلنا إلى المسائل النظرية ينطلق من قاعدة عملية، وإلى جانب هذا كان شغلنا الشاغل دومًا تقريب المفاهيم النظرية إلى القارئ؛ لأننا رأينا أن تقريب الأفكار وسيلة لسد الفجوة بين من يقولون إنهم باحثون في الترجمة ومن يقولون إنهم مترجمون وحسب. والواقع أن وجود هذه الفجوة بين أصحاب النظريات وبين ممارسي الترجمة هذه الفترة الطويلة مُضِرٌ لجميع الأطراف.

وأما أهم نقطة اتصال بيننا فكانت نظرتنا إلى دراسة الترجمة الأدبية (وأقول دون خجل إننا كنا على الدوام نهتم بالترجمة الأدبية أساساً) إذ كنا نرى أن دراسة الترجمة الأدبية ذات صلة وثيقة بدراسة الأدب المقارن، كما كنا نرى أن دراسة الأدب ترتبط بعزى لا تنفصم بالتاريخ. وانتهى كل منا وحده إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة قد أضرت بالمبحث الأخير، فنشدنا تغيير المنظور، قائلين إن دراسات الترجمة ينبغي أن تعتبر المبحث الذى قد يوضع الأدب المقارن في إطاره، لا العكس.

ويتجلى في المجموعة الحالية من المقالات اهتمامنا المشترك بالأدب المقارن وبالتاريخ الأدبي والثقافي. وجميع هذه المقالات تستند إلى محاضرات أُلقيت على الطلاب في كل مكان في العالم، ونود الإعراب عن امتناننا لجميع المناقشات التى ساعدت على تشكيل أفكارنا، كما نعرب عن امتناننا بصفة خاصة لجميع الزملاء الذين ساعدوا على وضع هذا الكتاب، وخصوصاً روجر بل، وإدوين جنزلى، وبيوتر كوهيشاك، وماريا تيموشكو.



## التمهيد

بقلم: إدوين جنزler

دأب الباحثان سوزان باسنيث وأندريه ليفيقيير في عملهما على امتداد السنوات العشرين الماضية على بناء الجسور داخل مجال دراسات الترجمة، وإقامة روابط بينية تقيم الصلة بين هذا المبحث ومجالات الدرس خارج إطاره. ففي عام ١٩٩٠ كانا أول من اقترح أن تتخذ دراسات الترجمة "التوجه الثقافي" وتتجه إلى عمل الباحثين في الدراسات الثقافية، وفي كتابيما الجديد بناء الثقافات يقدمان حجة قوية على ضرورة التقريب بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، إذ إن الاستراتيجيات الجديدة المستنبطة من ضروب تاريخ الترجمة - وهو ما نجده في مناقشة ليفيقيير لترجمات ملحمة الإنيادة ومناقشات باسنيث التي تلتوها لترجمة الجحيم [في الكوميديا الإلهية لدانتى] - لا تقتصر على مساعدة المترجمين على تعميق نظرهم إلى الممارسة العملية للترجمة، بل تقدم للنقاد الباحثين في الدراسات الثقافية نظرات ثاقبة جديدة في التلاعب الثقافي الذي يمارسه أصحاب السلطة. وقد استرشد المترجمون بكتابات باسنيث وليفيقيير فازدادت قوتهم وتضاعل إنكارهم لذواتهم، وهو التطور الذي أتاح للمنظرين رؤية أوضح للقيام بالوساطة ما بين الثقافات و/أو تقديم كلمات وأشكال وظلال دلالات ثقافية ومعان في ثقافتهم المختلفة. وبناء على حجة باسنيث وليفيقيير في بناء الثقافات تعتبر دراسة الترجمة في ذاتها دراسة للتفاعل الثقافي، ومن هنا تتبع أهمية هذا الكتاب للباحثين في مجال الدراسات الثقافية، وأصحاب النظريات الأدبية، وعلماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الأعراق البشرية، ودارسي علم اللغة الاجتماعي، وفلاسفة اللغة، وكل من يهتم بالنظر في أوجه الاندماج الاجتماعي في إطار تعدد الثقافات.

ويقوم بناء الثقافات على الأسس التي وضعتها سلسلة من النصوص التي شارك في وضعها المؤلفان - باسنييت وليفيثير - وأصبحت علامات بارزة على هذا الطريق، إذ يُنسب إليهما، ربما أكثر من غيرهما من الباحثين في هذا المجال، فضل وضع دراسات الترجمة على الخريطة الأكاديمية، فقد حضرا معا المؤتمر التاريخي الذي عقد عام ١٩٧٦ في لوفان، بلجيكا، وهو المؤتمر الذي يتفق معظم الباحثين على أنه قد شهد تأسيس مبحث دراسات الترجمة. وفي الكتاب الذي يضم أبحاث ذلك المؤتمر بعنوان "الأدب والترجمة" (والذي نشر عام ١٩٧٨ من تحرير هومز وغيره) نشر ليفيثير مقالاً عنوانه "الترجمة: مركز نمو المعرفة الأدبية"، ويرصد فيه العناصر اللغوية والأدبية والثقافية لدراسات الترجمة، وهي موضوعات زادت المقالات المنشورة في ذلك الكتاب من تحليل تفصيلاتها. وأما مقاله المهم، والذي يكثر الاستشهاد به، وعنوانه "دراسات الترجمة: هدف المبحث"، والمنشور أيضاً في الكتاب المذكور عام ١٩٧٨، فيقول إن ممارسة الترجمة يجب أن تغزو نظريات الترجمة، مثلما يجب على الأخيرة أن تغزو الممارسة، وهي الدينامية التي أتاحت لهذا المبحث أن ينمو ويؤتي ثماره الكثيرة. ونشرت باسنييت في الكتاب نفسه مقالاً بعنوان "ترجمة الشعر المكاني: فحص النصوص المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح"، وهي توسع فيه من حدود المنهجيات اللغوية والأدبية البحتة المطبقة في الدراسة بحيث تتضمن عوامل التناص والتداخل السيميوطيقي، وهي كذلك من الموضوعات التي يزيد بحثها التفصيلي في المقالات المدرجة في هذا الكتاب. وكتبت باسنييت بعد ذلك كتاباً بعنوان دراسات الترجمة (١٩٨٠) وهو الذي لا يزال النص القاطع في هذا المجال، فإن باسنييت تقدم للباحثين فيه مسخاً تاريخياً للتطورات النظرية إلى جانب نماذج توضيحية من التحليل المقارن، كما تناقش الاستراتيجيات اللازمة لمن يقومون بترجمة الشعر والدراما والقصص، وبهذا تثبت من جديد يمكن أن تستفيد الممارسة من نظريات الترجمة ومن التحليل المقارن.

وفى عام ١٩٨٥ ظهرت علامة بارزة أخرى على طريق التطور فى مجال دراسات الترجمة، ألا وهى كتاب بعنوان "التلاعب بالأدب" (١٩٨٥) من تحرير ثيوهيرمانز، وكان عنوان هذه المجموعة من المقالات سبباً فى إطلاق كُنية على الباحثين الذين كتبوها، وكان من بينهم باسنيث وليفيغوير، ألا وهى "مدرسة التلاعب"، وقد عارض بعض المشاركين فى المبحث الجديد هذه الكُنية، ولكنها كُنية مناسبة من بعض الوجوه، إذ إن الباحثين فى دراسات الترجمة كانوا قد بدأوا يبينون أن الترجمات ليست نوعاً أدبياً ثانوياً مشتقاً من غيره، بل كانت أدوات أدبية أولية استعانت بها كبرى المؤسسات الاجتماعية - مثل النظم التربوية، ومجالس الفنون، ودور النشر؛ بل والحكومات - فى "التلاعب" بمجتمع معين حتى "تبنى" نوع "الثقافة" التى تتشدها. فكانت الكنائس تكلف المترجمين بترجمة الكتاب المقدس؛ والحكومات تدعم ترجمة الملاحم القومية؛ والمدارس تقوم بتدريس ترجمات الكتب الشامخة؛ والملوك يرعون ترجمات الفتوحات البطولية؛ ونظم الحكم الاشتراكية تكفل ترجمات الواقعية الاشتراكية. وهكذا تحولت قضية "التلاعب" التى طُرحت عام ١٩٨٥ فأصبحت "البناء الثقافى" الذى تجده فى هذا الكتاب. وإذا كان التحليل هنا يتميز بمزيد من العمق والتركيب عما اتسمت به بعض الأفكار الأولى، فإن تلك الأفكار قد أثبتت صحتها عند فحصها أكاديمياً وثقافياً.

وكان كتاب "التلاعب بالأدب" يتضمن دراسات ميمة كتبها المؤلفان، باسنيث وليفيغوير، إذ إن باسنيث فى دراستها "دروب داخل التيه: استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية"، قد اقترحت إدراج المزيد من الدوال السيميوطيقية - مثل أشكال الحركة، والإضاءة، والصوت، ولحظات الصمت - بدلاً من الاكتفاء بمجرد العلامات اللفظية فى المنهجية التى وضعتها لترجمة النصوص الدرامية. ونستطيع أن ندرك تطور تفكيرها فى العقد الأخير كما يتجلى فى دراستها "ما زلنا أسرى فى التيه" فى هذا الكتاب. وكان ليفيغوير قد ساءهم فى ذلك انكتاب

(١٩٨٥) بمقال عنوانه "لماذا نهذر الوقت في إعادة الكتابة؟ مشكلة دور إعادة الكتابة في نموذج بديل" وفيه يطرح مفهومه "لإعادة الكتابة"، - وهو نوع أدبي يتضمن التفسير والنقد وجمع المختارات والترجمة - ويبين أن كل من "يعيدون الكتابة" يعملون في ظل قيود معينة تتمثل في المعايير الشعرية والعقائد الأيديولوجية الكامنة في الثقافة المستهدفة. ونرى تطوير أفكاره الرائدة في بعض المقالات مثل "ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإلياذة باللغة الإنجليزية" و"التطويع الثقافي لبرتولت بريخت" الواردة في هذا الكتاب.

وشهدت التسعينيات انطلاقة حقيقية في مجال دراسات الترجمة عندما نشرت مجموعة من المقالات بعنوان الترجمة، والتاريخ والثقافة في كتاب شارك في تحريره باسنيث وليفيثير، وكان ذلك هو الوقت الذي بدأت دراسات الترجمة فيه تتحو نحو "التوجه الثقافي"، إذ أعاد المؤلفون تعريف موضوع الدراسة قائلين بأنه نصٌ لفظيٌ داخل شبكة من العلامات الأدبية وغير الأدبية في الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة. وكما تقول باسنيث في الفصل الثامن هذا الكتاب "التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية" كانت تقترح مع ليفيثير أن إعادة التعريف المشار إليها لهذا المجال

يمكن أن تشق لنا طريقاً إلى تفهم دقائق عمليات التلاعب المعقدة بالنص: كيف يُختار نص ما للترجمة... وما الدور المنوط بالمرجمين في هذا الاختيار، وما دور المحرر، أو الناشر أو راعي الترجمة، وما المعايير التي تحدد الاستراتيجيات التي سوف تطبق عند المترجمين، وكيف يمكن "استقبال" النص في النظام المستهدف.

وإذا كان الكثير من الباحثين قد بدؤوا التقدم نحو التوجه الثقافي في مستهل التسعينيات، فإن باسنيث وليفيثير كانا أول من أفصح بوضوح عن هذا الموقف.

وفى خضم الأحداث التى تفجرت بعد ذلك، كان لواء الريادة معقودا لباسنيت وليفيثير.

وفى عام ١٩٩٢ نشر ليفيثير ثلاثة كتب عن الترجمة لا كتابا واحدا، وهى الترجمة، وإعادة الترجمة، والتلاعب بالصيت الأدبى، والثانى الترجمة/ التاريخ/ الثقافة: كتاب مصدري، والثالث ترجمة الأدب. أضف إلى ذلك أنه لم ينشر هذه الكتب فى دور نشر مغمورة، بل فى دور نشر كبرى مثل رنلج ودار نشر MLA (مؤسسة اللغات الحديثة). وكانت نسبة مبيعات الكتب عالية، وازدهرت بذلك دراسات الترجمة، فبدأ نشر مجلات علمية جديدة مثل المترجم والهدف، وازداد نشاط عقد المؤتمرات فى شتى أرجاء العالم، وكان من بين البلدان التى عقدت فيها إنجلترا، وهولندا، وفرنلندا، وإسبانيا، والنمسا، والبرازيل، وكندا. ودخلت إلى السوق دور نشر جديدة، مثل دار نشر جامعة كينت فى الولايات المتحدة، أو دار نشر جيروم فى إنجلترا. وبُعثت الحياة فى دور نشر قديمة مثل سلسلة رودوى فى هولندا، ووضعت موسوعات دراسات الترجمة فى إنجلترا وألمانيا والصين وغيرها. وربما يكون من أهم الظواهر دخول دراسات الترجمة إلى رحاب الجامعات، إذ بدأت برامج منح درجتى الماجستير والدكتوراه فى بعض الجامعات مثل ميدلسيكس، وماساتشوستس، وسالامانكا، وسان ياولو وغيرها. ومن المؤسف ألا يكون أندريه ليفيثير فى قيد الحياة، وألا يتمكن من مشاهدة ثمار البذور التى غرسها. ولنا أن نعتبر أن بناء الثقافات يمثل من عدة وجوه احتقالا بحياة ليفيثير وعمله. ولقد أحرزنا وفاته جميع المنتمين إلى هذا المجال، وبلغ الحزن أقصاه عند سوزان باسنيت التى ربما كانت أقرب زملائه وأصدقائه إليه. وهكذا بذلت باسنيت جهدا كبيرا، وأبدت عناية خاصة، وتجمعت صعوبات جمة فى جمع وتحرير آخر كلماته فى الصفحات التى يضمها هذا الكتاب.

كان الانفجار الذى شهده التفكير فى الترجمات والكتابة عنها، وحولها، سببا فى عسر متابعتها من جانب أى قارئ. وأما الذين لم يكتشفوا هذا المجال إلا فى



الأونة الأخيرة، فسوف يجدون في بناء الثقافات مجموعة من المقالات التي يتجلى فيها التطور الذي شهده هذا المجال، إذ إن هذه المقالات تتناول أحدث التطورات في النظرية، وفي الدراسات الثقافية، وفي بحوث الترجمة (وهي التي تسمى الدراسات الوصفية عند باحثي دراسات الترجمة) وفي تدريس الترجمة. كما أن سوزان باسنيث وأندريه ليفيقيير يواصلان أيضا توسيع حدود تعريف مجال دراسات الترجمة. فليس هذا الكتاب مجرد مجموعة من المقالات والأحاديث التي قدمت في ندوات في الماضي و/أو نشرت من قبل في المجلات العلمية، بل إنه يقدم مادة جديدة لم تنشر من قبل، إما في صورة عمل جديد كان الباحثان قد عرضاه أثناء إعدادهما في حلقات بحث مغلقة في إطار برنامج الدراسات العليا في مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، بجامعة واريك، وإما في صورة إعادة تفكير جذرية وتفتح للمواقف التي سبق اتخاذها في مقالات منشورة.

ويبدأ كتاب بناء الثقافات بثلاثة مقالات جديدة، الأولى هي المقدمة التي اشتركت باسنيث مع ليفيقيير في تأليفها بعنوان "ما موقفنا في مجال دراسات الترجمة؟" ويليهما الفصل الأول الذي كتبه ليفيقيير بعنوان "التفكير الصيني والغربي عن الترجمة"، ثم الفصل الثاني الذي كتبه باسنيث بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فأما المقال الذي كتبه المؤلفان معا على شكل مقدمة فإنه يجمع مزيجا من تاريخ الترجمة تتلوه مجموعة جديدة من الأسئلة والفرص المتاحة للبحث في المستقبل، كما يتضمن القضية الرئيسية لهذا الكتاب، ويجب على سؤال قد يطرحه أول من يتناول الكتاب لقراءته، ألا وهو لماذا وُضع عنوان بناء الثقافات لكتاب كتبه باحثان بارزان في الترجمة؟ وتدل الإجابة على الرحلة الطويلة التي قطعتها دراسات الترجمة على طريق التطور منذ عام ١٩٧٨. وتقول حجة باسنيث وليفيقيير إن المترجمين كانوا دائما يمثلون حلقة اتصال حيوية تتيح للثقافات المختلفة أن تتفاعل فيما بينها، وأما المرحلة المنطقية التالية التي تقول بها باسنيث

وليفيثير، فلا تقتصر على دراسة الترجمات فقط، بل تشمل دراسة التفاعل الثقافي، وربما تكون النصوص المترجمة نفسها أوضح وأشمل "البيانات" "العملية" اللازمة لدراسة هذا التفاعل الثقافي، وتحقيقاً لذلك تطرح باسنيث وليفيثير ثلاثة نماذج ثبتت فائدتها لهما في دراسة التفاعل الثقافي، فأما النموذج الأول فهو نموذج هوراس، الذي يميل المترجم فيه إلى إظهار "الولاء" لعملائه، أي لجمهوره المستهدف، وأما الثاني فهو نموذج جيروم الذي يميل فيه المترجم إلى الإخلاص للنص المصدر، وهو الكتاب المقدس في هذه الحالة، والنموذج الثالث هو نموذج شلايرماخر الذي يؤكد الحفاظ على "غيرية" النموذج المصدر للقارئ المستهدف. وهكذا فإن نماذج باسنيث وليفيثير المتعددة تساعد على دراسة الترجمات في ثقافات مختلفة، وفي فترات مختلفة، ولا توحى بأن نظرية واحدة للترجمة صالحة لجميع الثقافات وجميع الأزمنة، كما أن تعدد النماذج يقدم الأدوات النقدية الجديدة اللازمة لإجراء مثل هذه الدراسة، مثل مفهوم "الشبكات النصية" المستقى من العمل الذي قام به بينر بورديو، والمقصود بالشبكة النصية مجموع الأشكال الأدبية والأنواع الأدبية المقبولة التي يمكن التعبير بها عن النصوص. وعلى سبيل المثال نرى أن الروايات الصينية تلتزم بمجموعة خاصة بها من القواعد، وهي قواعد تختلف عن الطرائق التي تبنى بها الروايات، غالباً، في الغرب؛ وتؤدي هذه "الشبكات" إلى أنساق توقعات معينة لدى كل جمهور، ولا بد للمترجمين وخصوصاً مؤرخي الأدب من أن يأخذوا هذه الشبكات في اعتبارهم حتى يقدموا ترجمات فضلى و/أو تحليلات فضلى للترجمات. ومن أشد ما يثير اهتمامنا في المقدمة مجموعة الأسئلة التي تطرحها باسنيث وليفيثير، فيما يسألان مثلاً: لماذا تُترجم نصوص معينة ولا يترجم غيرها؟ وما الغاية الخفية وراء الترجمة؟ وكيف يستخدم أصحاب هذه الغايات المترجمين؟ هل نستطيع التنبؤ بالتأثير المحتمل لترجمة ما في ثقافة من الثقافات؟ ونقول باسنيث وليفيثير إن مستقبل هذا المجال مشرق وضاء، فمبادي البحث مستقبلاً هنا شاسعة ومن بيننا دراسة تاريخ الترجمة ابتغاء

زيادة دقة الحكم على الوضع النسبى للحاضر، ودراسة الترجمة فى عهود ما بعد الاستعمار ابتغاء إعادة تقييم أفضل للنماذج القائمة على المركزية الأوروبية، ودراسة الأنواع المختلفة للنقد، وكتب المنتخبات، والمراجع، والترجمات، حتى نرى كيف تخلق صورُ النصوص وكيف تعمل فى إطار ثقافة من الثقافات.

ويبين أندريه ليفيفير فى الفصل الأول "التفكير الصينى والغربى عن الترجمة"، كيف يمكن للشبكة النصية أن تساعد الباحثين فى التحليل المقارن، وهو ينظر إلى مفهوم الترجمة من الزاوية التاريخية، ونرى فى هذه المقالة الباهرة التى تضع تاريخ الترجمة فى الغرب جنباً إلى جنب مع تاريخها فى الصين، أن تعريفنا للترجمة (عند الجنس الأنجلو جيرمانى الأبيض) قد لا يتسم بالعالمية التى يفترضها بعض أصحاب النظريات. ويقارن ليفيفير بين نظام فى الغرب يكتب الترجمات فيه دائماً مؤلف واحد ويقرأها القراء فى صمت وبين نظام فى الصين يغلب أن تكون الترجمات فيه شفوية الطابع، وكثيراً ما تقوم بها فرق من الباحثين، وكثيراً ما تُقرأ و/أو تُتشد علناً. ويقول ليفيفير إن النص "الأصلى" فى الغرب دائماً ما يظهر عن وعى أو دون وعى خلف النص المترجم، وأما فى الصين فإن النص المترجم كثيراً ما يحل محل النص الأصلى، ولا يكاد القارئ يسأل أسئلة تُذكر عن "الأصل". ويفحص ليفيفير المؤسسات القوية التى قد تكون مسؤولة عن تشكيل هذه الحساسية مثل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى الغرب والأباطرة الأقوياء فى الصين. ونتيجة لهذا يرغب ليفيفير القارئ على أن يرى أن تعريفنا للترجمة نفسه باعتباره نوعاً من النقل اللغوى يكمن فى باطن نظم أكبر أو شبكات أكبر تُحدّد وتُحد من ممارستنا بدرجة أكبر مما كنا نتصوره إلى الآن. وهكذا فلن نستطيع الباحث أن يبدأ فى رؤية طبيعة الدور الذى تهض به الترجمات فى بناء الثقافات إلا إذا رجع خطوة واحدة عن عملية النقل اللغوى المباشر، وأخذ فى اعتباره المؤسسات الكبرى فى المشاركة فى بناء الثقافة.

ويواصل ليفيثير استكشاف مدى نفع مفهوم الشبكة النصية فيما يلى ذلك من الكتاب، إذ يخصص فى الفصل الخامس، على سبيل المثال، وعنوانه "أبواب القياس: ملحمة كاليغالا باللغة الإنجليزية"، بناء وترجمات هذا العمل، وهو مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، أو نوع من الشعر الملحمى القومى الفنلندى، ليبين كيف يخضع القراء والنقاد، عن وعى ودون وعى، لمفهوم بنته الثقافة لشكل مقبول من الملاحم القومية، وهو "شبكة" تأثرت بمفهومنا لملاحم هوميروس أو ملاحم شمال أوروبا. وتقول حجة ليفيثير إن الخضوع لمثل هذه الشبكة التى تكمن فى فكرتنا عن "الأدب العالمى" ذو أهمية خاصة للأدب المكتوبة بلغات يتكلمها الناس على نطاق ضيق. فإذا كانت إحدى الأمم تريد الاعتراف بها كأمة بين أمم الأرض، كما كان حال فنلندا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فإن بناء ملحمة قومية يعتبر أحد المقومات الرئيسية. ويبين ليفيثير أن هذا البناء نفسه كان على وجه الدقة ما تصدى عدد من النقاد والمترجمين الفنلنديين للقيام به بانتظام. ويستشهد ليفيثير بمترجم كاليغالا، واسمه كيث بوزلى، فى الإشارة إلى أن المؤرخين الفنلنديين الذين بنوا الملحمة لم تكن تعنيهم مطابقة النص للمصادر بقدر اهتمامهم بإثبات وجود ثقافة قومية". ومن المفارقات أن اللغة السويدية كانت اللغة الغالبة فى فنلندا فى ذلك الوقت، وهو ما دفع الباحثين أنفسهم - الذين بنوا الملحمة الفنلندية - إلى بنائها مستخدمين اللغة السويدية أولاً، لأنها كانت اللغة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها. وفى حالة اللغات التى لا يعرفها الكثير من الناس، مثل اللغة الفنلندية، والتشيكية، والفلمنكية، والغيلية، لا تعتبر المفارقة المذكورة نادرة الحدوث، فكثيراً ما كان إحياء أدبها يعتمد على ترجمات من السويدية أو الألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزية. وذلك حتى يكتب الوجود لهذه الأدب. ويبين ليفيثير فى مقاله "ملحمة كاليغالا بالإنجليزية" أن النقاد، مثل لونيروت، والمترجمين، مثل أول مترجمين اثنين لها، قد استخدموا بالقطع شبكات تماثل شبكات الملاحم الكلاسيكية لشمال أوروبا بغرض

تطويع الأصل حتى يتفق مع ما يربط القراء عادة بينه وبين الملاحم الكلاسيكية. ويعتبر هذا النوع من البحوث في الدور الذى تلعبه الترجمات فى الأمم الناشئة من أهم ما أسهم به باحثو دراسات الترجمة من بحوث مثيرة، والواقع أن العمل الرائد الذى قام به باحثو دراسات الترجمة، مثل ليفيفير، يقدم لنا نماذج من الماضى سوف يكون لها تأثير هائل فى الدراسات الثقافية وتشكيل الهوية فى المستقبل.

ومن النصوص الباهرة التى تمثل ظاهرة بناء ملحمة وطنية من خلال الترجمة نصُ ترجمة أوسيان التى قام بها جيمز ماكفيرسون، وهى ملحمة اسكتلندية وطنية، فى الوقت الذى كان الباحثون الفنلنديون يبنون فيه ملحمة كاليغالا تقريباً، وإن كانت المشكلة تتحصر فى عدم وجود نص أصلى! كانت ترجمة ماكفيرسون خدعة، أو ما أصبحت دراسات الترجمة تسميه "ترجمة كاذبة"، وهو المصطلح الذى صاغه جيديون تورى فى دراسته "الترجمة، والترجمة الأدبية، والترجمة الكاذبة" (١٩٨٥). ومقال ليفيفير عن ترجمة الأدب "الملحمى" باللغات غير المشهورة تستكملها مقالة سوزان باسنيث فى الفصل الثانى بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فهى تبين أيضاً كيف أن البناء الثقافى عامل يتحكم فى تقديم وتسويق نص باعتبارَه ترجمة وهو فى الواقع عمل أصيل. لماذا يفعل المرء شيئاً كذا؟ كثيراً ما تكون القيود الثقافية عائقاً تستحيل معه الكتابة عن موضوعات معينة أو استخدام أشكال شعرية معينة. ففى الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، حيث يسود الشعر الحر باعتباره الشكل "المعياري" فى الأوساط الشعرية، قد يصعب نشر شعر جاد فى مزدوجات مقفاة، ولكن إذا أخفى المرء هويته وزعم أنه أعظم كاتب من بلد آخر فربما استطاع أن يطبع إنتاجه. والأمثلة على مثل هذا الخداع كثيرة، وكان من بينها أخيراً نشر شعر "أراكي ياسوسادا" باللغة الإنجليزية. وقيل إن ياسوسادا أحد "الناجين" اليابانيين من كارثة هيروشيما، وهو يكتب أشعاراً تتضمن صوراً سيرالية ونقلات مفاجئة تعتبر مناقضة تماماً لصور شعراء



هيروشيما الآخرين المترجمة إلى الإنجليزية والتي كثيرا ما تتميز بعاطفيتها المسرفة. وكانت المشكلة أن ياسوسادا ليس له وجود. وعلى الرغم من أن الشائعات لا تزال تتردد، فإن المشتبه الرئيسي فيه، وفقا لما تقوله إميلي نوسبوم (١٩٩٧) في مقالها "التحول إلى اليابانية: خدعة أشعار هيروشيما"، شخص يدعى كينت چونسون، أستاذ اللغتين الإنجليزية والإسبانية في كلية هايلاند كوميونيتي، الذي نشر شعره الخاص بصوت الناجي من هيروشيما، بعد أن أخفى هويته لإكساب صوته أصالة. والفرق بين ناج مُخَيَّل وناج/ شاهد عيان ياباني "حقيقي" فرق واضح، خصوصا عندما يذكر المرء أن سيرة حياة ياسودا المخترعة تتضمن وفاة ابنته بسبب تسممها بالإسعاع الذري.

وتقدم باسنييت في مقالها "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" مفهوما جديدا تسميه "التواطؤ" لتحليل الترجمات الكاذبة، قائلة إن القراء يقبلون هذه الخدعة لأسباب متنوعة، واعية وغير واعية. ونظرا لعدد الأمثلة التي تستشهد بها، نجد أن الترجمات الكاذبة شائعة إلى درجة أكبر مما كان جمهور القراء و/أو النقاد الأدبيون يتصورونه يوما ما، إذ إن وفاة آرثر التي كتبها توماس مالوري، وقصيدة الحاج عبده اليزدي التي كتبها ريتشارد بيرتون من الترجمات الكاذبة، ونصادف غيرها في نصوص أدب الرحلات مثل رواية روبرت بايرون الطريق إلى أوزيانا، حيث يقدم حوارات باعتبارها ترجمات، ولكن القارئ يعرف في عقله الباطن أن ذلك الرُّحَالَة لا يعرف لغة أبناء البلد، وهكذا فلا بد أنها حوارات مصطنعة لا حقيقية. ولما كان القراء لا يريدون الاعتراف بهذا، فإنهم "يتواطؤون" مع الكاتب في "تكريس الواجبة" أي في القول بأن هذه النصوص و/أو الحوارات قائمة على "الواقع" لا على الخيال. ويتيح هذا "النظام" أيضا للكاتب الأصلي أن يظل الحجة، وأن يمحو دور المترجم في "عملية" الوساطة. وهذه النظرات الثاقبة من جانب باسنييت تبين لنا مدى صعوبة البت في الحد الذي يفصل بين الكتابة الأصلية، وبين

الترجمة، وكيف "يتواطؤ" النقاد مع ثقافة تميل إلى وضع مفاهيم منفصلة ومتميزة إلى حد بعيد للكتابة والترجمة. ومثل هذا التفكير يجعل بناء الثقافات كتاباً جذاباً للباحثين في الدراسات الثقافية وفلاسفة اللغة على حد سواء.

وتجيد باسنيت ليفيثير استخدام هذه الأدوات النقدية الجديدة في بناء الثقافات عندما يعيدان النظر فيما كانا يقولان به عن تطور الترجمة في السنوات السابقة. ففي الفصل الثالث، وعنوانه "ممارسات الترجمة ودورة الرأسمال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنبياء باللغة الإنجليزية" يقدم ليفيثير دراسة "عبر زمنية" لترجمات الإنبياء إلى اللغة الإنجليزية، ونوع تاريخ الترجمة الذي يميز دراسات الترجمة في مرحلتها الوصفية في عقد الثمانينيات. ولكنه هذه المرة بدرج مفهوم "الرأسمال الثقافي" المستعار من بيير بورديو في دراسته، ويشير به إلى المعلومات التي يحتاج إليها الفرد في أي سياق ثقافي حتى ينتمى إلى "الدوائر الصحيحة"، وهي المعلومات التي يقول ليفيثير إن الترجمة هي التي تقوم بتنظيمها ونقلها. ويهاجم ليفيثير النقاد الذين يضعون معياراً عاماً شاملاً من لون ما للجودة والرداءة حتى يحكموا به على الترجمات، ويشرحوا نجاحها أو إخفاقها في إطار ثقافة من الثقافات، قائلاً إن الأصح هو أن نجاح ترجمة معينة لملحمة الإنبياء لفيرجيل لا يعتمد على جودة الترجمة بقدر ما يعتمد على صيت ثقافة اللغة المصدر ومدى هيبتها عند جمهور قراء الترجمة، أي جمهور قراء الصفوة (الذين تتناقص مهارتهم في اللغة اللاتينية على مر الزمن) في إنجلترا، فهم الذين يريدون الانتماء إلى الدوائر الأدبية والاجتماعية الصحيحة. ونرى وراء هذه المقالة مفهوم الرعاية الذي وضعه ليفيثير، فقد نشر في عام ١٩٨٤ مقالاً بعنوان "تفسير ذلك البناء في لهجة الإنسان" يتحدث فيه عن الرعاية باعتبارها أي نوع من أنواع القوة التي يمكن أن تحدث تأثيراً يشجع على كتابة أعمال أدبية، أو

يثبط همة الأديب، بل ويمارس الرقابة على هذه الأعمال. فمفهوم ليفيثير  
للرعاية مفهوم واسع، إذ يضم الملوك والملكات وبانعى الكتب والنظم المدرسية  
ومجالس الفنون والحكومات. وأما فى حالة "بعض ترجمات الإلياذة إلى الإنجليزية"  
فإن ليفيثير يضرب المثال بالشاعر ألكسندر پوپ الذى كان راعيا للترجمة التى  
قام بها كريستوفر پيت فى عام ١٧٤٠ للملحمة، وبهيئة الإذاعة البريطانية التى  
كانت راعية للترجمة التى أنجزها سيسيل داى لويس عام ١٩٥٢. وأما ما أراه  
طريفا فى هذه المقالة فهو أن ليفيثير يستخدم نظريته فعلا للتنبؤ بترجمات  
المستقبل، قائلًا، على سبيل المثال، إن رعاية تجار الكتب التى تتناول المذهب  
النسوى (نصرة المرأة) سوف يسهمون، دون شك، فى وضع ترجمة نسوية جديدة  
للإلياذة.

ومن أهداف عمل ليفيثير إماطة الثنام عن القوى المؤسسية التى تنشئ  
ضربًا من اليمينه التى تؤثر فى أنواع الترجمات المنجزة، إذ يحول ليفيثير  
أنظاره فى الفصل السابع وعنوانه "التطويع الثقافى لبريتولت بريخت" إلى "صناعة"  
النقد الأدبى، ويستخدم ترجمات بريخت فى الولايات المتحدة لإيضاح مقصده.  
وعلى الرغم من أنه كان قد سبق له تناول ترجمات بريخت فى مقال له بعنوان  
"ثمار الخيار فى أيدى الأم شجاعة" (١٩٨٢) فإنه يقوم هذه المرة بتوسيع معايير  
دراسات الترجمة حتى تشمل الترجمات، والنقد الأدبى، والمراجع الكبرى مثل  
الموسوعات. ويستخدم ليفيثير مفهومه للترجمة باعتبارها "إعادة كتابة"، وهو  
الذى قدمه أول مرة عام ١٩٨٧ فى مقال عنوانه ("تجاوز التفسير" أو العمل بإعادة  
الكتابة)، مشيرًا إلى جميع الكتاب الذين يفسرون ويوضحون ويشرحون النصوص  
الأدبية، فيكشف لنا عن مدى مسؤولية المترجمين والنقاد الأدبيين عن تكريس قيم  
ثقافية معينة على حساب قيم أخرى فى غضون ما يكتبونه. وأما المقالة الجديدة  
"التطويع الثقافى لبريتولت بريخت"، فيكشف فيها عن ضروب الانحياز الأدبى

والأيديولوجى فى الولايات المتحدة إبان فترة الحرب العالمية الثانية حتى بداية السبعينيات، ويبين كيف أن المترجمين والنقاد لم يكونوا "متفرجين" أبرياء على مثل هذه الضروب من الانحياز الثقافى، بل كانوا مشاركين نشطاء يسمون فى أنبية ثقافية معينة. فهو على سبيل المثال يناقش ترجمات الأم شجاعة التى قام بها ه. ر. هيز (١٩٤١) وإريك بنتلى (١٩٦٧) ورالف مانهايم (١٩٧٢) فيكشف بذلك عن الدور الرئيسى الذى اضطلع به المترجمون فى ضم بريخت إلى الأدب الأمريكى المعتمد. وإذا كانت تحويرات المترجمين لتحقيق القبول لبريخت لم تتجاوز عموماً مستوى اللغة والإرشادات المسرحية والشكل الأدبى، فإن ليفيغير يقول بعد ذلك إن المعركة النقدية الحقيقية حول استقبال بريخت قد شنها النقاد الأدبيون. ويبين ليفيغير فى تحليله للنقد نوعاً آخر من التواطؤ، وهو الذى جعل النقاد يتجاهلون الأشكال الملحمية ومؤثرات التغريب عند بريخت، ولا يشيرون إلى مذهبه السياسى وماركسيته، بل حولوا بريخت إلى نوع آخر من المفكر الليبرالى المؤمن بالمذهب الإنسانى. والنصوص التى يستشهد ليفيغير بها تقطع بإدانة هؤلاء، فإن بنتلى مثلاً ينفى "المسرح الملحمى" ويقول إنه "مسرح الواقعية السردية"، وبروكيت يحول مؤثرات التغريب عند بريخت إلى نوع آخر من التطهير الأرسطى. وقد تمادى فى ذلك بعض النقاد زاعمين أن ماركسية بريخت أضرت بعمله، وأن الأهمية الأولية لبريخت ترجع إلى قدرته على "التسرية". وقد نجح التضافر القوى بين النقاد والمترجمين فى بناء صورة معينة لبريخت فى الغرب فى عيون من لا يعرفون الألمانية. وأما من يعرفونها فيرون أن مثل هذا البناء الاجتماعى شنيع فى الواقع، إذ يبدأ المرء فى التساؤل عن وجود أية معايير مهنية فى الترجمة الأدبية أو فى النقد الأدبى. وكان من بين أهداف دراسات الترجمة على امتداد العقدين الماضيين الكشف عن الأعراف الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة وتبيان مدى تأثير مثل هذه القيود فى ممارسى الترجمة، وهكذا فإن مقال ليفيغير لا يكتفى بالكشف الفعلى عن هذه القيود، بل يبين أيضاً أن

المترجمين والنقاد يشاركون فى بنائها نفسه. وأما النقاد الدارسون لفترة ما بعد الاستعمار والذين يحاولون إمطة اللثام عن المؤسسات الثقافية التى تعمل على تهميش أصوات الأقليات وأصوات من لديهم مذاهب سياسية بديلة، فيمكنهم أن يتعلموا الكثير من مقال ليفيفير. وربما يفيد مثل هذا البحث فى دراسات الترجمة فى تدريب النقاد الأدبيين والثقافيين أيضا.

ولما كانت باسنيت قد تسلحت بمجموعة جديدة من الأدوات النقدية فقد أعادت النظر فى بعض جوانب فكرها السابق، ألا وهو الترجمة للمسرح، وخرجت من ذلك ببعض الثمار على نحو ما تفعل فى الفصل السادس "ما زلنا أسرى فى التيه: مزيد من التأملات فى الترجمة والمسرح". ولما لم تكن راضية عن بعض أفكار النقد الأدبى السائدة فى الغرب، فقد استخدمت أمثلة من ترجمات العالم الثالث لإيضاح قضيتها، فاستغلت الحدود المتداخلة بين النص المسرحى والترجمة والأداء على خشبة المسرح فى توسيع حدود دراسات الترجمة حتى تتضمن العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللغوية. وتدور قضية باسنيت الأساسية حول استيائها مما يقول به بعض الباحثين بشأن "إمكانية الأداء"، أى أولئك الذين يزعمون أن النص يكمن فيه ضرب من "إمكانية الأداء" العالمية (أو "إمكانية الإلقاء" أو "النص الحركى الباطن") بحيث يقطع ذلك فى إمكان ترجمة المسرحية و/أو تقديمها على المسرح فى المقام الأول. والواقع أن باسنيت ترى خطرا فى مثل هذا المفهوم الذى يفترض "العالمية"، إذ ما إن يُكوّن المترجم/ المخرج رؤيته لهذا النص الحركى الباطن "العالمى" حتى يحذف كثيرا من التناقضات، وظلال المعانى الدقيقة، والاختلافات فى النغمة، فى سبيل الرؤية الموحدة المتصورة. وتستخدم باسنيت أمثلة أحسنت اختيارها، مثل مناقشة فيكى أودى لترجمة مسرحية أونيل رحلة نهار طويل حتى الليل إلى اللغة الصينية، إذ تبين باسنيت كيف أن بعض الثقافات غير الغربية لا تتضمن أعرافها البحث عن أنساق نص باطن داخل النص المسرحى.



ولقد كان من مظاهر القوة في عمل باسنيت وليفيثير على مر السنين أنهما لا يهتمان بالنظرية باعتبارها فلسفة بل بالنظرية التي يمكن أن تفيد المترجمين الممارسين. والواقع أننا لا نكاد نجد إرشادات عملية تساعد مترجمي الدراما. ولكن باسنيت تقدم هنا إرشادا صريحا ومعمولا به، فهي توحى بالألا يكون من عمل المترجم جعل النص قابلا للأداء على خشبة المسرح، قائلة إن على المترجم أن يثبت ما قد يجده في الأصل من تناقضات وظلال معان واختلافات في النغمة. وقد ينتهي الأمر إلى توحيد النص المترجم على أيدي مخرج المسرحية، أو الدراماتورج الذي يُعدها للعرض، أو الممثلين. وأما دور المترجم فهو الحفاظ على غرابة النص حتى يتيح للقارئ (أو للمخرج الفني) أن يكتشف النص بنفسه. والحق أن السبيل الوحيد لبناء مسرح متعدد الثقافات في الغرب هو أن يرفض المترجمون الاستراتيجيات التي تنفق مع الأعراف الدرامية والممارسات الثقافية في الغرب، وأن يمتنعوا عن البحث عن الأبنية العميقة الموحدة، بل أن يركزوا على ترجمة كل العلامات في النص - الألفاظ ولحظات الصمت واختلافات النغمة - بجميع متناقضاتها وطبقاتها المتعددة.

وتزيد باسنيت من مزجها بين النظريات والإرشاد العملي في الفصل الرابع، "نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة". والمشورة التي تقدمها لمترجمي الشعر تماثل ما تنصح به مترجمي الدراما، ألا وهي التركيز على ما "تفعله" اللغة في النص. ولا تؤمن باسنيت بأن الشعر روح أو حضور غير محسوس يستعصى على التعبير، وتعارض الشعراء الذين يقولون، مثل روبرت فروست، إن الشعر هو ما يضيع في الترجمة، بل هي تؤيد الأطروحة التي قدمها الشاعر والمترجم فريدريك ول في كتابه الترجمة والنظرية والممارسة: إعادة تجميع برج بابل (١٩٩٣) قائلة إن النصوص تتكون من مفردات اللغة - من أسماء وأفعال وأنساق نحوية - وهي المادة نفسها التي يستخدمها المترجمون في بناء ترجماتهم. وتستشهد

باسنيت بمشاهير المترجمين مثل عزرا پاوند، وأوغسطو دى كامپوس، وإيف بونفوا، وأوكنافيو پاث، لقيم الحجة على أن مهمة المترجم هي تفكيك المادة اللغوية الخام للشاعر ثم إعادة تجميع العلامات فى لغة جديدة. أى إن المهمة لا تكمن فى نسخ الأصل بل فى تشكيل نص مماثل. وإذا كان پاث يرى أننا نتصور ذلك فى صورة تحويل، فإن باسنييت تتصوره فى صورة نقل البذور إلى تربة أخرى. وتقدم باسنييت، أيضا، لنظريتها، عدة أمثلة مفيدة لطرائق الترجمة التى تتركبها وطرائق الترجمة التى تنتهى عنها. وهى تستشهد، على سبيل المثال، بترجمات السير توماس ويات لشعر پترارك باعتبارها نموذجا لمذهب پاث فى الترجمة. وإذا كان بعض النقاد مستائين من استراتيجية الترجمة عند "ويات" فإن باسنييت لا تشاركهم استياءهم. وهى لا تنكر أن ويات يجرى تعديلات كثيرة، بما فى ذلك تغيير نسق القافية وجعل بعض الضمائر فى موقع الصدارة، خصوصا ضمير المتكلم، وهو ما يقلل من الطابع الروحى الخفىّ ويزيد من تجسيد الشعر. وتبين باسنييت أن المترجم قد نجح من خلال تغييره للشكل فى خلق شكل جديد ذى إمكانيات جديدة فى اللغة الإنجليزية، وهو الشكل الذى استخدمه عدد من الكتّاب فيما بعد مثل سيدنى وسپنسر وشيكسبير. وهكذا فما إن غرست البذرة فى تربة أخرى حتى ازدهرت وأثمرت. كما تقدم باسنييت نماذج ممتازة عن سوء الترجمة، مستشهدة بعدة ترجمات لقصة پاولو وفرانشيسكا فى النشيد الخامس من الجحيم، فى الكوميديا الإلهية التى كتبها دانتي. وتتبع باسنييت الطريقة المعتادة فى دراسات الترجمة فتقارن بين ترجمات كيرى (١٨١٦) وبايرون (١٨٢٠) ولونجفيلو (١٨٦٧) ونورنون (١٩٤١) وساييرز (١٩٤٩) وسيمسون (١٩٨٠) وديرلينج (١٩٩٦). والقارئ يدهش، كما نقول، لمدى التشويش فى معظمها وخلوها من الإحساس، فالعلامات فيها لا تتحرر قط بل تظل مقيدة بمصدرها، ومرتبطة براكاة بشكلىين بنائين اثنين فقط، من دون قطع فى نوع الجمهور الذى تتوجه إليه. وتأمل باسنييت فى تحرير المترجمين من عبودية الالتصاق بالنص المصدر، وبمنحهم

القوة على التصوير الإيجابي. وترى باسنيت أن الترجمة نشاط يطلق الطاقات، ويحرر العلامات اللغوية والسميوطيقية حتى تنتشر بين أفضل الكتابات الإبداعية في الثقافة المستقبلية لها. ومثل هذه النظرية في الترجمة ذات "رنين" يُذكرنا "بما بعد البنيوية"، إذ نسمع في الموقف الذي تتخذه باسنيت أصداء قائلتر بنيامين، وچاك دريدا، وبول دي مان. ومن ينظر في العمل الذي قام به باحثو دراسات الترجمة المحدثون مثل لورنس فينوتى وتيراسوينى نيرانجاني يجد أن موقفها يلقي قبولاً متزايداً في هذا المجال. ومع ذلك فربما كان أهم ما فيه أن هذا المدخل إلى الترجمة ذو جاذبية خاصة في الدراسات الثقافية وللباحثين في دراسات ما بعد الاستعمار.

وأما المقالة الأخيرة لسوزان باسنيت وعنوانها "التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية" فتقيم الرابطة ما بين دراسات الترجمة والدراسات الثقافية. والمقالة ختام مناسب لهذا الكتاب، إذ تعلن عن مولد عهد جديد للبحوث البينية، أى المشتركة بين التخصصات. فلقد أدت البحوث فى دراسات الترجمة على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة إلى بناء ما يمكن وصفه بالكتلة الحرجة للبحث العلمى، ويكفى أن نرى أن أى باحث فى الدراسات الثقافية حين يناقش حركة التبادل الثقافى أو ينعى الافتقار إلى هذه الحركة يحتاج إلى النظر فى نتائج البحوث التى أجريت فى مجال دراسات الترجمة. وكنت قد سقت الحجة على أن النصوص المترجمة يمكن اعتبارها بيانات عملية (أو معطيات تجريبية) تؤثّق "النقل" ما بين الثقافات؛ وتسوق باسنيت حجة مماثلة على أن الترجمات هى الجانب الأدنى (أى التطبيقى) للتواصل ما بين الثقافات. وتستخدم باسنيت بعض النماذج التى وضعها أنطونى إيسنهوب فى مقال حديث بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" (١٩٩٧) فى رصد تطور موازٍ للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة معاً على مدى العقود الثلاثة الماضية، إذ مر كلاهما بمرحلة ثقافية (نايدا ونيومارك) ومرحلة بنيوية (إيغن-زوهار وتورى) ومرحلة ما بعد بنيوية (سايمون ونيرانجانا). ولما كانت

الدراسات الثقافية قد بدأت تدخل الآن مرحلة دولية جديدة، تضم منيجيات اجتماعية واثنوغرافية (خاصة بوصف الشعوب) فإن باسنيت تقترح أن اللحظة قد حانت لخروج مسارى المبحثين عن خطيهما المتوازيين والاندماج معا. فالدراسات الثقافية تتناول الآن قضايا علاقات السلطة وإنتاج النصوص. وباحثو دراسات الترجمة لديهم معرفة بذلك، فإن السنين التى قضوها فى البحث فى المقارنة التاريخية للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية أو للكتاب "المعتمدين" مثل دانتي وشيكسبير وجوته، قد أكسبتهم بصيرة عظيمة تمكنهم من أن يروا كيف بُنى القيم الثقافية والمثل العليا وأصحاب المصالح التى تمثلها تلك القيم. وتقول باسنيت إنه إذا كانت الدراسات الثقافية قد احتضنت "دراسات النوع" (أى بحث قضايا الجنسين) ودراسات الأفلام، ودراسات أجهزة الإعلام، فإن الدراسات الثقافية قد تباطأت فى إدراك قيمة البحث فى دراسات الترجمة. وتشير باسنيت إلى استشهداد "هومي بيابيا" فى كتابه موقع الثقافة (١٩٩٤) بـ"بول دى مان، قائلة إن الترجمات تقدم للباحث مواقف فعلية تمثل نقل الثقافة لا مواقف نظرية، إذ إن بول دى مان يقول إن الترجمة "تحرك النص الأصلي حتى تتزع عنه التقديس، وتكسبه حركة تقنيّة، وتشريذا فى التيه، وضربا من المنفى الدائم". وتقول باسنيت إن هذه الصورة الشعرية للترجمة، التى تعتبر علامة على التفتت والتجوال والمنفى، تميز المرحلة الدولية الجديدة لدراسات الترجمة فى أواخر القرن العشرين. وتخلص باسنيت من هذا إلى أن تقول إن هذه تزيد عن كونها استعارة وحسب، إذ يجل بالدراسات الثقافية أن تدرس عمليات وضع الشفرات ثم حلها، وهو ما نراه فى الترجمة. فالباحث يستطيع فى دراسته للترجمات أن يبين كيف يُكتب البقاء للأجزاء المفتتة. وما ضروب التجوال التى تقع، وكيف نستقبل النصوص التى فى المنفى. وكما تقول باربرا چونسون (١٩٨٥) فى دراستها "نظرة فلسفية إلى الولاء" وهو النص الذى استشهدت به باسنيت ذات يوم، أرى أن الوقت قد حان لنقل دراسة الترجمات من هوامش البحوث النقدية إلى بؤرة الصورة. لقد أخذت دراسات الترجمة بالتوجه الثقافى، وينبغى للدراسات الثقافية أن تتوجه الآن إلى الترجمة.

وفى بناء الثقافات تقدم باسنييت وليفيثير نصًا رائدًا مرة أخرى فى هذا المجال. لقد نهضت الدراسات الثقافية فى العقدين الأخيرين بالكثير من العمل الوصفى، وكانت المنهجية سليمة، والمقارنات صحيحة، ونجحت فى كشف القيم والمصالح الثقافية للنخبة فى شتى مجتمعات أوروبا وأمريكا الشمالية. ولكن جانبًا كبيرًا من هذا العمل كان يجرى فى كواليس المسرح ولم يصل بعد إلى الجماهير العريضة. وقد دأب الكثير من الباحثين فى هذا المجال على أن يسألوا إلى أين تمضى دراسات الترجمة بعد الفترة الوصفية. وفى بناء الثقافات لا تكتفى سوزان باسنييت وأندريه ليفيثير برصد آخر التطورات فى مجال دراسات الترجمة، بل يثيران إلى اتجاهات جديدة أمام هذا المبحث فى الألفية الجديدة. وعندما أقرأ ما كتبه جاك دريدا، أو "هومى بهابها" أو إدوارد سعيد، كثيرًا ما أدهش لسذاجة أفكارهم عن الترجمة بالمقارنة بالتحليل التفصيلى الذى يقدمه الباحثون فى الترجمة. إن باسنييت وليفيثير يوجهان المجال إلى مرحلة بينية جديدة، وعندما يكتشف باحثو الدراسات الثقافية، والنقاد الذين يطبقون مدخل ما بعد الاستعمار، وفلاسفة اللغة، دراسات الترجمة، فسوف يروق لهم ما يرونه. وعلى الباحثين فى دراسات الترجمة أيضًا أن يتعلموا من المناهج المطبقة فى الدراسات الثقافية لتوسيع نطاق بحثهم. وباسنييت تشير فى "التوجه إلى الترجمة" إلى سبل جديدة لإجراء بحوث بينية فيما يطلق فينوتى عليه "العنف الإثنوغرافى للترجمة"، وفى أسلوب بناء الثقافات "لصور" معينة للكتاب بحيث تغدو النصوص فى أطرها راسمًا لثقافيًا للنخبة الحاكمة. إن المهمة ضخمة، إذ لا يستطيع باحث واحد ينتمى إلى مبحث بعينه أن يفهم حق الفهم الشبكة المعقدة للعلامات التى تُشكّل الثقافة. وتقيم باسنييت حجة قوية تقول إننا نحتاج إلى تجميع الموارد، وتوسيع نطاق البحث، والبدء فى عهد جديد من التدريب على التبادل الثقافى، وبذلك نفتح المجال أمام تعدد الأصوات.

## المقدمة

### ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟

أندريه ليفيثير وسوزان باسنييت.

### مبحث دراسات الترجمة اليوم

تختلف الأسئلة التى نقبل الآن بصفة عامة طرحها فى مجال دراسات الترجمة لعلاقتها به وأهميتها له اختلافاً شاسعاً عما كانت عليه منذ عشرين عاماً حين بدأنا ننشر دراساتنا عن الترجمة للمرة الأولى، وربما كانت هذه الحقيقة أوضح مؤشر على المسافة التى قطعناها منذ ذلك الحين. ومن المؤشرات الأخرى أن "دراسات الترجمة" أصبحت تعنى الآن "أى شىء (يزعم) أن له علاقة بالترجمة" أو شيئاً من هذا القبيل. وأما منذ عشرين سنة فكانت تعنى: تدريب المترجمين. ومن المدهش أن نرى، بفضل قدرتنا على استرجاع الماضى، مدى السخافة التى تبدو عليها الآن لنا بعض الأسئلة التى طُرحت منذ عشرين عاماً.

وكان أسخف سؤال يتعلق بقابلية الترجمة أو: "هل الترجمة ممكنة؟" والسؤال يبدو الآن سخيفاً لأننا اكتشفنا تاريخ الترجمة فى الفترة الماضية، وقد أتاح لنا هذا الاكتشاف أن نعارض السؤال بسؤال آخر وهو "لم تهتم بإثبات أو نفى إمكان حدوث شىء بعد أن استمر حدوثه فى معظم أرجاء العالم مدة لا تقل عن أربعة آلاف سنة؟"

كان التاريخ إذن من الأمور التي استجذت فى دراسات الترجمة منذ السبعينيات، واكتسبنا مع التاريخ إدراكاً لقدر أكبر من النسبية، وقدر أكبر من أهمية المحاولات العملية للتغلب على الصعاب فى فترات معينة وأماكن معينة، وهو ما يختلف عن القواعد التجريدية العامة التى تُفترض صحتها. وفى الفترة التالية للحرب كانت الغاية من وراء تحليل "قابلية الترجمة" إمكان ابتكار آلات قادرة على إخراج ترجمات صحيحة لكل زمان ومكان، بل وتستطيع أداء هذه المهمة فى أى وقت وأى مكان. كان المفترض إيلاء الثقة للآلات، وللآلات وحدها، فى إخراج ترجمات "جيدة"، دائماً وفى كل مكان. ولكن التاريخ تحول إلى الروح داخل الآلة، ونمت الروح وتفتت الآلة.

وربما كان أنصع مثال على هذا التفتت الذى أصاب الآلة ذلك التراجع الطويل الأمد لمفهوم التعادل الذى كان يعتبر يوماً مفهوماً أساسياً، وتشتته آخر الأمور. وكان العاملون فى هذا المجال منذ عشرين عاماً يسألون أنفسهم إن كان التعادل أيضاً ممكناً، وإن كان لدينا طريق "مضمون الصحة" للعثور عليه لو كان ممكناً. ومرة أخرى نرى أن الافتراض من وراء ذلك كان وجود ما يشبه التعادل التجريدى الصحيح فى كل مكان. أما اليوم فنحن نعرف أن مترجمين معينين يقررون درجة التعادل المعينة التى يمكنهم طلب تحقيقها واقعياً فى نص معين، وأنهم يبتون فى درجة التعادل المعينة استناداً إلى اعتبارات لا تكاد تكون لها علاقة تذكر بالمفهوم كما كان يستخدم منذ عقدين.

## نموذج جيروم

يمكن مفهوم التعادل فى صلب ما يمكن أن نسميه نموذج "جيروم" للترجمة، نسبة إلى القديس جيروم (٣٣١ - ٤٢٠ للميلاد تقريباً)، الذى وضع النص اللاتينى

المعتمد للكتاب المقدس فى الكنيسة الكاثوليكية، وأرسى بهذا المعايير المعترف بها، وغير المعترف بها، لجانب كبير من الترجمات فى الغرب حتى ما قبل المائتى عام الأخيرة. وأبسط صوغ لنموذجه يقول ما يمكن تلخيصه التقريبى على النحو التالى: يوجد نص، وذلك النص يحتاج إلى النقل إلى لغة مختلفة، بأكبر قدر مستطاع من الأمانة. والأمانة تضمنها المعاجم الجيدة، ولما كان كل فرد يستطيع، بصفة أساسية، استعمال المعجم الجيد، فلا يوجد حقا ما يبرر تدريب المترجمين تدريبا جيدا، أو ما يبرر قطعاً دفع أجور مجزية لهم.

لقد أصبحت أيام نموذج جيروم الآن معدودة، على الأقل فى الغرب، إذ كان النموذج يتميز بوجود نص رئيسى مقدس، هو الكتاب المقدس، وهو ما لا بد أن يترجم بأقصى درجة من الأمانة، وكان المثل الأعلى القديم للأمانة المذكورة يتمثل فى الترجمة لكل سطر على حدة، بحيث تعادل كل كلمة فيه كلمة أخرى، بل إن الكلمة المترجمة كانت تكتب تحت الكلمة التى تترجمها. وحتى لو استحال عمليا تطبيق ذلك المثل الأعلى للترجمة "السطرية"، وإلا أخرجت لنا نصاً بالغ التشوش فى أبنيته إلى الحد الذى يجعله غير مفهوم، فقد ظلت المثل الأعلى، لا بالنسبة للكتاب المقدس وحسب، بل أيضا لترجمة النصوص الأخرى من باب المتابعة. وكانت استحالة تحقيق ذلك المثل الأعلى هى السبب، على وجه الدقة، الذى جعله لا يبرح قط أذهان المترجمين وأذهان الذين فكروا فى الترجمة على مر القرون. ولما كان من المحال تحقيقه، كان لابد من إيجاد حلول وسط واقعية، وقد طبقها المترجمون بطبيعة الحال، وإن كانوا قد دفعوا مقابلها ثمناً مضاعفاً، ألا وهو الجدل الذى لا ينتهى حول درجة "الأمانة" الواجبة، على وجه الدقة، أو حول ما يمكن فى الحقيقة اعتباره "معادلاً" لأى شئ، والأهم من ذلك توليد إحساس دائم بالذنب عند المترجمين، وتهميشهم على الدوام فى المجتمع باعتبارهم شرا لابد منه، وكان الإحساس بشرهم يزداد فى بعض الأحيان، والإحساس بضرورتهم يزداد فى أحيان أخرى.



وكان على نموذج جيروم، في سبيل رفع الأمانة إلى ذلك الموقع الرئيسي وما يستتبعه من إقصاء عوامل أخرى كثيرة، أن يختزل التفكير في الترجمة فيقصره على المستوى اللغوي فقط. وقد ساعد على تحقيق ذلك بسهولة كبيرة أن النص الذي كان معياراً للأمانة يعتبر نصاً لا زمنياً لا يتغير قط بسبب طبيعته المقدسة على وجه الدقة.

ولما لم يعد الكتاب المقدس يمارس نفوذاً جباراً في الغرب باعتباره نصاً مقدساً بالدرجة التي كان يمارسها يوماً ما، فقد تمكن ذلك التفكير في الترجمة من الابتعاد عن التعارض الذي يزداد عمقه بين "الأمانة والحرية"، كما تمكن من إعادة تعريف التعادل، الذي لم يعد يعتبر مطابقة بين الكلمات في المعاجم بصورة آلية، بل أصبح يتمثل في الخيارات الاستراتيجية من جانب المترجمين. والذي تغير هو أن أحد أنماط الأمانة (وهو الذي شاع ارتباطه بالتعادل) لم يعد مفروضاً على المترجمين، إذ أصبحوا أحراراً في اختيار نوع الأمانة التي يمكن أن تكفل في رأيهم استقبال الجمهور لنص من النصوص في أفضل أحوال.

إنّ فإن التغير الذي وقع كان تحولاً من نمط معين من الأمانة، وهو ما كان يُعادلُ من باب التيسير "بالأمانة في ذاتها"، إلى إدراك وجود أنماط مختلفة من الأمانة يمكن أن تفي بالغرض في حالات مختلفة. وبعد هذا التحول بدأ العاملون في هذا المجال يقلعون عن طرح الأسئلة القديمة، وبدأوا يستعوضون عنها بالأسئلة التي تسود المجال في هذه اللحظة. وكان من بين هذه الأسئلة: "ما الوظيفة المرجحة للترجمة (لهذه الترجمة لا لأي ترجمة؟)" و"ما نوع النص الذي يحتاج إلى الترجمة؟" و"من الذي دفع أصلاً إلى القيام بالترجمة/ بهذه الترجمة؟" فلقد تعلمنا أن الترجمات ليست أمينة أو حرة بصورة مطلقة، وليست "حسنة" أو "سيئة" إلى الأبد، في جميع الظروف، بل إنه من الممكن تماماً أن تكون أمينة في بعض الحالات وحرّة في حالات أخرى، حتى تؤدي المهمة التي تُرضى من دفع إلى القيام بها أصلاً.

لقد تعلمنا أن نطرح هذه الأسئلة، وأدركنا صلتها بالقضية؛ لأننا لم نعد "ملتصقين باللفظ"، ولا حتى بالنص، لأننا أدركنا أهمية السياق في أمور الترجمة. وأحد السياقات، بطبيعة الحال، سياق التاريخ. والسياق الآخر سياق الثقافة. والأسئلة التي تسود المجال الآن قد تمكنت من السيادة لأن البحث قد اتخذ "توجُّهًا ثقافيًا"، أى لأن العاملين في الحقل قد بدأوا يدركون، منذ فترة ما، أن الترجمات لا تخرج قط إلى الوجود في فراغ، وأنها لا تستقبل قط أيضًا في فراغ.

## نموذج هوراس

إننا ننحو الآن نحو تجاوز نموذج جيروم، في اتجاه نموذج يرتبط باسم الشاعر الرومانى هوراس (٦٥ ق م - ٨ للميلاد) وهو الذى يسبق تاريخيًا نموذج جيروم ولكن الأخير قد طمسه قرابة أربعة عشر قرنًا من الزمان. وتعبير هوراس الذى كثيرًا ما يُستشهد به وإن لم يكن يُفهم دائمًا، ألا وهو "المترجم الأمين"، لم يكن يفيد أمانة المترجم للنص بل لعملائه، وكان هؤلاء عملاءه فى زمن هوراس فقط. فالمترجم/ المترجم الفورى الأمين كان المترجم الذى يمكن الوثوق به، والذى يستطيع إنجاز العمل فى الوقت المحدد بحيث يرضى الطرفين. وتحقيقًا لذلك كان عليه التفاوض بين عميلين ولغتين إذا كان مترجمًا فوريًا، أو بين راعى الترجمة ولغتين إن كان مترجمًا تحريريًا. وكونُ التفاوض المفهوم الرئيسى هنا يطعن بشدة فى نوع الأمانة الذى ارتبط تقليديًا بالتعادل. والواقع أنه من المقبول تمامًا، إن لم نقل من المحتوم، أن يتحلى المترجم الفورى الذى يريد إنجاح تفاوضه فى صفقة تجارية، بالحكمة اللازمة التى تجعله يحجم عن الترجمة "الأمينة" فى بعض الأوقات حتى يتجنب انهيار المفاوضات. ولا يتضمن نموذج هوراس نصًا مقدسًا، ولكنه يتضمن قطعًا لغة متميزة وهى اللاتينية. وهو ما يعنى ضمنا أن التفاوض ينحاز دائمًا، فى النهاية، إلى اللغة المتميزة، وأن التفاوض لا يجرى على قدم المساواة

بين اللغتين بصورة مطلقة. ووجوه التماثل بين اللاتينية في زمن هوراس وبين الإنجليزية اليوم وثيقة إلى حد بعيد، فاللغة الإنجليزية تشغل اليوم في شتى أرجاء العالم المكانة نفسها التي كانت اللاتينية تشغلها في حوض البحر المتوسط في القرون الأخيرة للجمهورية والقرون الأولى للحكم النسطقي. والترجمات إلى الإنجليزية، خصوصاً من لغات العالم الثالث، منحازة في جميع الأحوال تقريباً، إلى اللغة الإنجليزية، وهكذا نواجه بما يمكن أن نطلق عليه "الملازمة المرضية ليهوليداي إن"، أي قبول كل شيء أجنبي وغريب باعتباره معيارياً إلى حد بعيد. وهذه على الأقل حالة النصوص التي يمكن أن نعتبر أنها تبني "الرأسمال الثقافي" لحضارة من الحضارات. بل إن السؤال يُطرح أصلاً في حالة نصوص من نوع آخر، ولأسباب لا تكاد تتعلق بالترجمة في ذاتها. واليوم الذي تترجم فيه الكتب الإرشادية لاستعمال الكمبيوتر من اللغة الأوزبكية إلى الإنجليزية، لا العكس. ما زال بوضوح بعيداً عنا.

ومن مظاهر التغير الأخرى أننا أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وضعت أساساً لنقل المعلومات، والمنطق يقول إن ترجمات تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة. وأما كيفية تحقيق ذلك فسوف يكون في كل حالة على حدة، نتيجة تفاوض مفترض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص وحسب، بل يريدونه أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المستقبلية له، وبين المترجم الذي يقوم بالترجمة فعلاً، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجه إليها الترجمة، والوظيفة التي يفترض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجه الترجمة إليها.

ولدينا أيضاً نصوص وضعت أساساً للتسرية، ولا بد أن تترجم بطريقة مختلفة وإن لم يكن الاختلاف جذرياً بالضرورة؛ لأن النصوص المكتوبة أساساً

لتقديم المعلومات قد تحاول أيضا أن تُسرى عن القراء، ولو انحصر السبب فى ضمان تقديم المعلومات بأقل الطرق إرهافاً للقارئ. وفى مقابل ذلك نرى أن النصوص المكتوبة أساساً للتسرية قد تتضمن بعض المعلومات، بل كثيراً ما تتضمن معلومات.

ولدينا نوع ثالث من النصوص يتضمن بوضوح بعض عناصر النوعين الآخرين، إلى جانب عناصر من نوع رابع، وهذا النوع الثالث يحاول إقناع القارئ بشيء ما، وأما النوع الرابع فيتكون من النصوص المعترف بأنها تنتمى إلى "رأس المال الثقافى" لإحدى الثقافات، أو حتى إلى "رأس المال الثقافى" للثقافة العالمية" أو شيء من هذا القبيل. أى إن روايات "ترولوپ" تنتمى إلى بريطانيا أكثر مما تنتمى إلى العالم، ولكن مسرحيات شيكسبير تنتمى إليهما معاً. والنصوص المعترف بأنها رأسمال ثقافى كانت قد بدأت حياتها باعتبار أنها تمثل نوعاً أو نوعين أو الأنواع الثلاثة الأخرى جميعاً، ولا بد أن يستمر تأثيرها فى الأنواع الأخرى.

ولكن ربما يكون لدينا ما يزيد أهمية عن الأنواع المتعددة المنفصلة، ألا وهو وجود ما يمكن تسميته "بالشبكة" النصية، أى الشبكة النصية التى تستخدمها إحدى الثقافات، وتعنى مجموعة الطرق المقبولة للتعبير عن الأفكار. وقد تستخدم ثقافات مختلفة، بطبيعة الحال، الشبكة النصية نفسها بصفة رئيسية. فالثقافات الفرنسية والألمانية والإنجليزية، مثلاً، تستخدم الشبكة النصية نفسها، مع تنوع طفيف فى التأكيد؛ لأنها الشبكة التى ورثتها من الماضى الرومانى اليودانى، وعلى مر التاريخ بما شاهده من تقلبات. ولدينا ثقافات أخرى، مثل الثقافة الصينية واليابانية، تتمتع بشبكات نصية أشد تفرّداً ولا تشترك فيها مع الثقافات الأخرى. والمهم فى كل هذا، على أية حال، أن هذه الشبكات النصية توجد. على ما يبدو، فى الثقافات على مستوى أعمق أو أعلى، مهما تكن الاستعارة التى نقضها، من مستوى اللغة.

ونقول بعبارة أخرى إن "الشبكة النصية" أسبق وجوداً من اللغة أو اللغات. وهذه الشبكات من صنع البشر، وهي أبنية تاريخية وعارضة، أى إنها ليست بالقطع خالدة لا تتغير أو "موجودة على الدوام". وقد يبدو أنها خلقت لتتوّم إلى الأبد، بل وتبدو فعلاً كذلك، فى حالة واحدة، وهى كثيرة الوقوع، وهى استيعاب البشر لها استيعاباً يجعلها شفافة تماماً لهم، إلى الحد الذى يتيح لها أن تبدو "طبيعية".

فإذا كانت الشبكات النصية موجودة، ونحن نزعّم أنها موجودة، لا بصورة صريحة بل باعتبارها نسقاً من التوقعات المحسوسة التى يستوعبها أفراد ثقافة من الثقافات، وإن لم يستطيعوا رصد معظم أو جميع ملامحها المميزة لها والقواعد المنظمة لإنتاجها، فإن على دارسى الترجمة أن يولوها اهتماماً أكبر مما أولوه فى الماضى، سواء كانوا يريد تعلم تقنية الترجمة، أو كانوا يريدون تحليل الترجمات والدور الذى تنهض به فى تطور الثقافات.

من الخطوات الكبرى التى اتخذت فى السنوات العشرين الماضية، إدراكنا أن دار الترجمة تتكون من منازل كثيرة، ولا يرجع السبب وحسب إلى أن تعريف المجال قد توسع فأصبح يضم ما يزيد على تعليم تقنية الترجمة وتعلمها. ولكن يبدو أن مجموعة الأسئلة التى قيل أنفاً إنها تسود المجال صالحة لدار الترجمة كلها ولمنازلها الكثيرة على حد سواء. وهذه المجموعة الرئيسية من الأسئلة تضمن وحدة المجال فى جوهره، فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا أن علينا أداء عمل كثير، ومن أنواع متعددة، فى شتى المجالات الفرعية، أو "المجالات المشتركة" للترجمة. فمن السهل مثلاً أن نتصور أن الترجمة مجال متداخل مع علم اللغة، مثلاً، أو مع الأدب، أو مع الأنثروپولوجيا الثقافية أو غيرها. ونقول مرة أخرى إنه إذا أحس العاملون فى هذا المجال الكبير بوجود هذه "المجالات المشتركة"، فليس من الحكمة على الإطلاق أن نقيم حواجز بينها. ما دام كل منها يستطيع أن يتعلم، بل وعليه أن يتعلم من الآخر حيثما اقتضت الضرورة.

وقد حدث تغيير كبير، بل ربما أكبر تغيير في مجال الترجمة، لا عندما ازدادت "المجالات المشتركة" التي أضيفت إليه، بل عندما اتسعت الغاية النهائية أو الهدف من العمل في هذا المجال اتساعاً جوهرياً. ففي السبعينيات كان يُنظر إلى الترجمة نظرة لا شك في صحتها، وهي أنها ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات". وكان ما فعلنا هو أننا قلبنا هذه العبارة رأساً على عقب، قائلين إنه إن كانت الترجمة حقاً، كما يؤمن الجميع، ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات، فلماذا إذن لا نتخذ الخطوة التالية وندرس الترجمة، لا لتدريب المترجمين وحسب، بل لدراسة التفاعل الثقافي على وجه الدقة؟ ولا شك في وجود طرائق أخرى منوعة لدراسة هذه العملية، ولكننا نقول إن الترجمة تقدم وسيلة لدراسة التفاعل الثقافي لا يقدمها أى مجال آخر بالطريقة نفسها. فالترجمة تقدم للباحثين "حالة مختبرية" لدراسة التفاعل الثقافي نراها من أوضح الحالات وأشملها وأيسرها في الدراسة. فالمقارنة بين الأصل والترجمة لا تقتصر على إيضاح القيود التي يضطر المترجمون إلى العمل في ظلها في وقت معين ومكان معين، ولكنها تكشف أيضاً عن الاستراتيجيات التي يبتكرونها للتغلب على هذه القيود أو على الأقل للالتفاف حولها. وهكذا فإن هذا اللون من المقارنة يمكن أن يقدم للباحث صورة تشبه اللقطة الفوتوغرافية الآتية للكثير من ملامح ثقافة ما في وقت من الأوقات. أضف إلى ذلك أننا نستطيع ببسر تبيان أن ترجمات معينة، وتلك لا تقتصر على ترجمات الكتاب المقدس في الغرب أو ترجمات الكتب البوذية في الصين، كان لها تأثير هائل في تطور المجتمعات، ومن خلالها، في تطور التاريخ.

فالترجمة قائمة في التاريخ على الدوام، كما أنها، في حالات كثيرة، عامل حيوي داخل التاريخ، وكلما ازداد ما نعرفه عن تاريخها ازداد وضوح هذه الحقيقة. ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن تنشر كتب كثيرة عن تاريخ الترجمة في السنوات العشر الأخيرة، كما لا نبالغ إن قلنا إننا إذا أردنا دراسة التاريخ الثقافي،

أو تاريخ الفلسفة، أو الأدب أو الدين، فسوف يكون علينا أن ندرس الترجمات إلى درجة أكبر كثيرًا مما فعلناه في الماضي.

وإذا كنت باحثًا في مجال الترجمة وترى أن الترجمة تعمل على تعزيز التفاهم الدولي، بل ويجب عليها ذلك، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تعادله بالمجال الكلي) باعتباره النشاط الذي يبيئ للعاملين في ذلك المجال المشترك الأدوات التي يحتاجونها لتحسين القيام بعملهم، وتحسين تقنيات الترجمة. وأما إن كنت ترى، من ناحية أخرى، أنه ينبغي استخدام الترجمة أساسًا باعتبارها أداة لتحليل "العمليات" التي يتحقق التفاهم الدولي من خلالها، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا مختلفًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تعادله أيضًا بالمجال الكلي). ففي الحالة الأولى سوف تضع كتبًا ومقالات تهدف إلى رفع مستوى تدريب المترجمين، أي إنك سوف تشغل بعملية الترجمة أكثر من اهتمامك بالترجمة. وأما في الحالة الثانية فسوف تكتب دراسات حالة من النوع الذي يتضمنه هذا الكتاب، باعتبارها أمثلة ممكنة للاتجاه الذي يمكن أن يسير فيه هذا النوع من البحوث. ولا يوجد سبب يحول دون وجود هذين المنزليين في الدار الكبرى للترجمة. وأن يتمكننا من التعايش فيه.

## نموذج شلايرماخر

نتناول دراسات الحالة المجموعة في هذا الكتاب نصوصًا تُشكّل رأس مال ثقافي، وينبغي عدم معادلة هذا بمصطلح رأس المال المستخدم في الاقتصاد، ولكنه ييسر على الذين يعيشون داخل ثقافة ما أن يصلوا إلى ذلك النوع من رأس المال أيضًا. والكثير من هذه النصوص تنتمي إلى فئة النصوص التي تحتاج إلى المقدرة على الحديث عنها، أو - على الأقل - على إيهام سامعيك بصورة مقنعة بأنك

تعرفنا في المجتمعات الراقية. فهذه هي النصوص التي كانت الطبقة البورجوازية تسرع بقراءتها ابتداء من القرن السابع عشر؛ لأن الطبقة الأرستوقراطية كانت تقرأها، بل وتزعم أنها تملكها، ولأن البورجوازية لم تكن تريد الانقطاع عن صحبة الأرستوقراطية ما دامت هذه الصحبة سوف تمكن البورجوازيين من الوصول إلى سلطة أبناء الأرستوقراطية آخر الأمر، وكثيراً ما كان ذلك في مقابل المال الذي يدفعه البورجوازيون.

ومجال رأس المال الثقافي هو المجال الذي يمكننا أن نرى فيه بأشد وضوح بناء الترجمة للثقافات، وهي تقوم بذلك بتفسير مرور النصوص فيما بينها، أو بالأحرى بابتكار استراتيجيات لتمكين بعض النصوص من إحدى الثقافات من اختراق الشبكات النصية والفكرية لثقافة أخرى والعمل في هذه الثقافة الأخرى. وما نشير إليه بتعبير "شباط التكيف الاجتماعي"، وهو الذي يشكل التعليم الرسمي جانباً كبيراً منه، وإن لم يكن الجانب الوحيد، يخلف لنا شبكات نصية وفكرية تتولى تنظيم معظم كتاباتنا وتفكيرنا في الثقافة التي نشأ في كنفها.

وأوضح شكل من أشكال التفاوض بين الشبكات النصية والفكرية هو القياس، وهو كذلك أشدها سطحية، بل إنه الشكل الذي يؤدي حتماً إلى طمس الفوارق بين الثقافات والنصوص التي تنتجها. والقياس هو الطريق الممهد في المفاوضات ما بين الثقافات، وذلك، على وجه الدقة؛ لأنه يتسبب في أن تتحرف ثقافة الأصل [المترجم منها] حتى تتفق مع الثقافة المستقبلية [للنص المترجم] ما دام يُرى أن الأخيرة تتمتع بصيت ومهابة أكبر إلى حد بعيد. ولكن لا يلزم أن يكون ذلك السبيل الوحيد. فإن نموذج شلايرماخر للترجمة يطعن في التميّط التلقائي الذي يؤدي القياس إليه. ففي المحاضرة المشهورة التي ألقاها فريدريش شلايرماخر، وعنوانها "عن الطرائق المختلفة للترجمة"، نجده يطالب، فيما يطالب به، بأن تكون الترجمات من اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية ذات طابع مختلف عن الألمانية في القراءة



والإلقاء: أى إنه ينبغي تمكين القارئ أن يحدس وجود نصّ إسباني خلف ترجمة من الإسبانية، أو وجود نصّ يوناني وراء ترجمة عن اليونانية. فإذا كانت جميع الترجمات تتشابه فى الصوغ وفى الجرس (وهو ما قُدِّر له أن يحدث بعد ذلك بقليل فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى فى إنجلترا) كان ذلك معناه ضياع هوية النص المصدر، وهدمها فى النص المستهدف. وهكذا فإن نموذج شلايرماخر يؤكد أهمية "تغريب" الترجمة، ما دام ينكر الموقع المتميز للغة أو الثقافة المستقبلية، وينادى بالحفاظ على "غيرية" النص المصدر.

ولكل نموذج من النماذج الثلاثة المشار إليها هنا مكانته فى الدراسة المتطورة للترجمة، بشرط ألا نرى (وآلا نرى كل منها) أنها لا تجتمع، أى إنها متنافية. ففي البرامج التى يجرى إعدادها لتدريس تقنية الترجمة، وهى التى غالباً ما تعنى ترجمة نصوص لا تعتبر من مقومات الرأسمال الثقافى لمجتمع ما، وإن كانت ذات أهمية جوهريّة لذلك المجتمع من زاوية أخرى - مثل الكتب الإرشادية للكمبيوتر أو للسيارة، ومثل النصوص الطبية والقانونية والصيدلانية - لا بد أن تكون الأولوية لنموذج جيروم، بطبيعة الحال، وإن تكن أولوية زمنية فقط. ففي المرحلة الأولى من تدريس الترجمة، لا تزال الترجمة صالحة للاستخدام كنوع من أنواع التحقق من معرفة الطلاب باللغة التى يدرسونها. ومن الممكن فى إطار نموذج جيروم إخضاع الطلاب لنظام صارم، وإرشادهم إلى نقاط قوتهم ونقاط ضعفهم، ومساعدتهم على تنمية الأولى والتغلب على الأخيرة. كما يلزم استخدام نموذج هوراس بمثابة استكمال لنموذج جيروم فى المرحلة الأولى لتدريس الترجمة، لرفع مستوى وعى الطلاب بالشبكات النصية والفكرية ذات الوجود السابق على النصوص التى يتصدون لها.

ويكتسب نموذج هوراس أهمية أكبر على مستوى دراسة الترجمات الفعلية للنصوص التى يمكن أن تشملها فئة الرأسمال الثقافى. وليس من العسير إيضاح

عملية "التفاوض"، وهى التى يمكن القول بأنها تشير إلى القيود المؤسسية التى جرى التفاوض فى ظلها، وإلى مساهمات المترجمين الشخصية فيها فى الوقت ذاته، وكيف أثر هذا التفاوض فى استقبال نصوص معينة فى ثقافات معينة، وكيف كان لها فى بعض الأحيان تأثير حاسم فى تطور تلك الثقافات المستقبلية لها.

وإذا وضعنا نموذج شلايرماخر جنباً إلى جنب مع نموذج هوراس، ساعدنا هذا الأخير على طرح الأسئلة الجوهرية فى تحليل الترجمات، وهى أسئلة تعالج ما تتمتع به الثقافات من سلطة وهىبة نسبية، وقضايا السيادة والخضوع والمقاومة. ولا بد من تأكيد وجود إجابة هذه الأسئلة فى ترجمة شتى ضروب النصوص وتحليل جميع أنواع الترجمات. وقضية السلطة والهبة النسبية للثقافات وثيقة الصلة إلى أبعد حد باختيار النصوص التى ينبغى ترجمتها. وتتكشف لنا السيادة حين نتأمل كيفية تغيير الترجمة للطرائق التى يتبعها الناس فى الكتابة باللغة المستهدفة. فالإعلانات التى تكتب الآن فى شتى أنحاء العالم أصبحت أكثر شبهاً بالإعلانات الأمريكية عما كانت عليه منذ أعوام قليلة. ومن المفارقات أن الخضوع يكشف عن نفسه بوضوح أكبر، فى هذه الأيام، فى حالات عدم الترجمة، فشباب المهنيين الطامحين، ومن يرجون أن يجاروهم فى كل مكان فى العالم، يشعرون بالرضى عندما يجدون فى النصوص المكتوبة بلغتهم كلمة عارضة بالإنجليزية مثل (cool) [التي توازى العامية المصرية "مية مية"] أو بعض الصيغ الدالة على التبحر مثل المصدر الصناعى الذى لا لزوم له [مثل "الاستمرارية" التى لا يزيد معناها عن الاستمرار]. وكثيراً ما تتبدى المقاومة فى رفض قبول بعض جوانب النص الأصلى التى تؤدى إلى رد فعل سلبي فى الثقافة المستهدفة، ومثال ذلك استعمال المعلن الأصلى لعروضات أزياء شبه عاريات للإعلان عن ملابس من الجينز والحملة الإعلانية موجهة إلى البلدان الإسلامية. وعادة ما تبدى الشركات الصناعية التى تريد بيع منتجاتها سعادتها الكاملة للتفاوض بشأن هذه القضية بالمعنى الكامل للتفاوض وفق مفهوم نموذج هوراس.

ومع ذلك فإمامنا مسألة قد تمثل أشد الموضوعات جاذبية فى الوقت الحاضر، وربما يكون السبب عدم وقوعها فى إطار أى مجال مشترك للترجمة، إلا إذا وسعنا مرة أخرى التعريف الذى "تُشعر" به للترجمة، ألا وهى عملية المِثاقفة [التكيف الثقافى] وهى التى دأبت التقاليد على اعتبار الترجمة عنصراً من عناصرها الأساسية، وذلك حين تجرى المِثاقفة لا فيما بين الثقافات وحسب، بل داخل إطار ثقافة ما، مهما تكن. وفى بداية عملية التكيف الاجتماعى، لا يُطلَع الذين يوشكون على الانتماء إلى ثقافة ما على النصوص "الأصلية" التى تعتبر الرأسمال الثقافى لهذه الثقافة، بل تُقدَّم إلى الأفراد ترجمات لهذه النصوص، لا من لغة أخرى، فى معظم الأحوال (وإن كانت هذه الترجمات فى بعض الحالات من مراحل قديمة للغتهم نفسياً) بل دون مبالغة من عالم آخر إلى عالمهم، أى إن الرأسمال الثقافى يُعاد كتابته بأسلوب يتمشى مع المستوى المفترض لأفهامهم فى مرحلة معينة من مراحل تطورهم. ولا تقتصر حالات إعادة الكتابة على اتخاذ شكل لغوى فقط بل تتضمن أشكال نصوص غير لغوية. وهكذا فحين يرى أننا بلغنا العمر الذى يسمح لنا بمعرفة بعض قوانين كوننا، نذكر لنا كتب الفيزياء المدرسية قوانين نيوتن، أى إن ثقافتنا قد قررت أن كل ما نحتاج إلى أن نتعلمه من نيوتن يقتصر الآن على بعض معادلات وحسب.

ومن الحقائق التى تكفل ائتران نظرتنا أن نعرف أنه لن يضطر معظم المشاركين فى ثقافة ما، أو لن يضطروا جميعاً، إلى الاطلاع يوماً ما فى حياتهم على النصوص "الأصلية" التى تزعم ثقافتهم أنها قائمة عليها. وإن فمن المهم أن ندرك أن إعادة الكتابة والترجمات تقوم بوظيفة "الأصول" بالنسبة لمعظم الناس، إن لم يكن لجميع أبناء ثقافة من الثقافات، فى المجالات التى لا تعتبر جانباً مهماً من جوانب خبرتهم المهنية. فإذا تناقص باطراد عدد الذين يقرؤون رواية الكبرياء والهوى، وتزايد باطراد عدد الذين يشاهدون الأفلام السينمائية القائمة على هذه

الرواية في التليفزيون، بدلاً من قراءتها، فالمنطق يقول إن إعادة الكتابة البصرية للرواية سوف يحل فعلياً محل الأصل، أو بالأحرى سوف يقوم بوظيفة الأصل عند الكثير من الناس.

وكما ازداد اعتماد عملية التكيف الاجتماعي على إعادة الكتابة، وكلما كبر دور الترجمة في بناء صورة ثقافة ما في نظر ثقافة أخرى، ازدادت أهمية معرفة أساليب مسار عملية إعادة الكتابة، ومعرفة أنواع النصوص المترجمة و/أو التي تعاد كتابتها. لماذا تعاد كتابة نصوص معينة و/أو تترجم من دون غيرها؟ وما الغاية من وراء إعادة كتاب نصوص و/أو ترجمتها؟ وما تقنيات الترجمة المستخدمة تحقيقاً لغاية من الغايات؟ إن المترجمين والقائمين بإعادة الكتابة هم الذين يبنون الثقافات على المستوى الأساسي في عصرنا الحالي. فالأمر بسيط وهائل إلى هذا الحد. ولما كان بالغ البساطة ومع ذلك بالغ الأهمية، فإنه أيضاً شفاف، فالعادة ألا يلاحظه أحد.

## ما الوجهة التالية؟

وهكذا يأتي السؤال الأخير: إلى أين نتجه من هنا؟ ما مسار دراسات الترجمة، المبحث الذي يعتبر من أشد المجالات المشتركة نمواً في التسعينيات، في الألفية الجديدة؟ لسوف يسير في الاتجاهات التي نطلبها، نتيجة استكشافنا لبعض المسائل التي لم يفصل فيها بعد، والأسئلة التي لا تزال تنتظر الإجابة.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن تاريخ الترجمة، لا في الغرب وحسب، بل أيضاً في الثقافات الأخرى. لقد أنجزنا الكثير، ولكننا كلما ازدادنا معرفة ازدادنا قدرة على تحديد الموقع النسبي لممارسات الحاضر، وازدادنا قدرة على إدراك أنها أبنية بُنيت، وأنها عارضة مشروطة، لا حقائق ثابتة خالدة شفافة.

وليس من قبيل المصادفة أن كمًا كبيرًا من البحوث المثيرة فى مجال دراسات الترجمة يصدر من الثقافات التى تمر بها حاليًا بمرحلة التطور فى عهد ما بعد الاستعمار. وفى غضون إعادة تقييم العالم لعلاقته "بالأصل" الأوروبى، سيصبح من المحتوم إعادة تقييم مفاهيم الترجمة، وتنقيح قوانين الامتياز المبنية على نماذج ذات مركزية أوروبية.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن عملية المثاقفة فيما بين الثقافات، أو بالأحرى، عن التكافل الحيوى والتعايش الحى ما بين أنواع إعادة الكتابة فى إطار هذه العملية، وعن الطرائق التى تسهم فيها الترجمة، مع النقد، ووضع المنتخبات، وكتابة التاريخ، وتأليف المراجع الكبرى فى بناء صور الكتاب و/أو أعمالهم، ومشاهدة كيف تتحول هذه الصور إلى واقع. ونحن نحتاج أيضًا إلى أن نعرف كيف تقوم إحدى الصور بخلع صورة أخرى، وكيف تتعايش الصور المختلفة للكتاب أنفسهم وأعمالهم وكيف يناقض بعضها بعضًا.

ونحتاج إلى أن نعرف الغاية المخفية وراء بناء هذه الصور، فلماذا قرر فجأة أهل فنلندا مثلاً أنهم فى حاجة إلى ملحمة؟ وهو سؤال يودى بنا إلى ساحة أخرى، تعتبر مجالاً مشتركاً يبشر بخير كثير، ألا وهى ساحة السياسات الثقافية، والتى تتمثل فى سياسات الترجمة وإعادة الكتابة. ولا حاجة بنا إلى أن نقول إن صورة واضع هذه السياسات تبرز بوضوح هنا، خصوصًا عندما يكون واضعها دولة (شمولية) تحاول أن تخلق صورة شاملة لنفسها مستعينة بالصور الجزئية التى تبنيها. والعامل المهم الآخر فى هذا الصدد هو الصيت النسبى للثقافات، مثل الثقافة الرومانية العريقة فى مقابل الثقافة الإنجليزية فى زمن درايدن، مقارنة بالوضع الراهن الذى أصبحت الإنجليزية تشغل فيه موقع اللغة ذات الصيت الداوى فى العالم.

كما نحتاج أيضا إلى أن نعرف المزيد عن النصوص التي تُشكّل الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى، ونحتاج إلى أن نعرفها بطرائق تحاول أن تتغلب على "قُبلة الموت" التي "تطبعها" المثاقفة من خلال التماثل، أو أن تتحاشى هذه "القُبلة"! فالشعر الياباني من نوع "هايكو" لا ينتمى لجنس الإيجرام المعروف، والروايات الصينية لها قواعدها الخاصة، ولا ينبغي اختزال الشبكات النصية والفكرية للحضارات الأخرى بحيث تتفق مع نظائرها في الغرب.

ونحتاج إلى أن نكتشف كيف نترجم الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى بطريقة تحفظ على الأقل جزءا من طبيعته الخاصة، من دون أن نخرج له ترجمات لا توفر إلا أقل القليل من المتعة والتسرية إلى الحد الذي يجعل جاذبيته مقصورة على من يقرؤونه لأسباب مهنية. وربما يكون هذا مجالا يحتاج إلى تعاون أشكال مختلفة من إعادة الكتابة، فلنا أن نتصور النص المترجم، مسبقا بمقدمة طويلة تتكفل بتبيان كيف "يعمل" النص الأصلي وحده. وفقا لعناصره الخاصة، في إطار شبكته الخاصة، لا أن نقول للقراء فقط ما "يشبه" هذا النص أو ما "أقرب ما يشبه" هذا النص في ثقافات هؤلاء القراء. ومن الأرجح أن تنتهي بنا هذه المحاولة إلى مواجهة حدود الترجمة، وهي مواجهة ضرورية، إذ كيف يتسنى لنا، من دون هذا التحدي، أن نتجاوز هذه الحدود يوما ما ونواصل التقدم؟



## الفصل الأول

### التفكير الصينى والغربى عن الترجمة

أندريه ليفيثير

سأحاول فى الصفحات التالية مقارنة التفكير الصينى بالتفكير الغربى عن الترجمة، ومن الواضح أن معرفتى بالمدخل الغربى تفوق إلمامى بالتفكير الصينى فى الموضوع، ولكن ما يبنى أساساً هنا هو الترجمة نفسها فى إطارها التاريخى، وذلك - على وجه الدقة - بسبب تزايد عدد الكتب التى تصدر حالياً عن تاريخ الترجمة. ومن ثم فنحن نستطيع الآن الابتعاد عن المدخل المعيارى الذى أعاق رؤيتنا للترجمة زمناً طويلاً.

وكانت الثقافات المختلفة تميل إلى قبول مسألة الترجمة على علائقها، أو بالأحرى قبول تقنية الترجمة التى كانت شائعة فى مرحلة ما من مراحل تطورها كقضية مسلم بها، ومعادلتها بالترجمة فى ذاتها. وتبين الكتب التى تتناول تاريخ الترجمة فى الغرب بوضوح متزايد أن تقنية الترجمة فى الثقافات الغربية قد تغيرت مراراً على مر القرون، وأن ما كان مقبولاً باعتباره أمراً "واضحاً" فى وقت معين لم يكن يزيد فى الواقع عن مرحلة عابرة. والمسألة الميمة هنا هو أن التحولات والتغيرات فى تقنية الترجمة لم تحدث بصورة عشوائية، بل كانت ذات صلة وثيقة بالطريقة التى توصلت بها الثقافات المختلفة، فى أوقات مختلفة، إلى قبول ظاهرة الترجمة، والتحدى الذى يمثلته وجود "الأخر"، والحاجة إلى اختصار



استراتيجية واحدة من بين العديد من الاستراتيجيات الممكنة للتعامل مع ذلك "الأخر". وهكذا بدأنا أخيراً نرى المناهج المختلفة للترجمة، إلى جانب المداخل المختلفة لممارسة الترجمة، باعتبارها عارضة لا دائمة، ومتغيرة لا ثابتة، لأننا بدأنا ندرك أنها قد تغيرت فعلاً على مر القرون. ومن المفارقات أننا إذا قبلنا أن الترجمة عارضة، فسوف نستطيع أن نلقى الضوء على الموقع الذى كانت تشغله على الدوام فى تطور الثقافات بل فى تعريف الثقافات نفسها. بل سوف يسهل علينا أن ندرك تلك الطبيعة العارضة عند مقارنة مجموعتين من التقاليد بعضهما البعض، فإن مثل هذه المقارنة فى اعتقادي قادرة على إلقاء الضوء لا على المجموعتين وحسب، بل أيضاً، فى آخر الأمر، على ظاهرة الترجمة نفسها.

ولن أناقش فيما يلى نشاط الترجمة، أى العملية الفعلية التى تؤدى إلى إنتاج نصوص مترجمة فى المجال الذى تحدده اللغتان، الصينية والإنجليزية، ولكننى سوف أنظر فيما أود أن أسميه "الممارسة الترجمة" فى التقاليد الصينية والإنجليزية. وأقصد بالمصطلح المذكور الممارسة التى تضم إلى ذاتها النشاط الفعلى للترجمة وتتكامل معه، ولكنها تسبق ذلك النشاط بوضع خطوط إرشادية معينة، سواء اتبعها المترجمون الأفراد أو لم يتبعوها، فهذه الخطوط الإرشادية من ثمار التفكير حول عملية الترجمة داخل ثقافة من الثقافات. و"الممارسة الترجمة" تعقب عملية الترجمة، ما دامت تنهض بدور فى استقبال النصوص المترجمة فى الثقافة أو فى الثقافة التى تقصدها هذه النصوص.

ونقول باختصار إن "الممارسة الترجمة" تمثل إحدى الاستراتيجيات التى تتبكرها إحدى الثقافات للتعامل مع من تعلمنا أن نسميه "الأخر". وهكذا فإن وضع استراتيجية ترجمة يقدم إلينا أيضاً مؤشرات صالحة عن نوع المجتمع الذى يتعامل المرء معه. فإن الصين، على سبيل المثال، لم تضع استراتيجيات ترجمة إلا ثلاث مرات فى تاريخها، فكانت المرة الأولى ترجمة الكتب البوذية

المقدسة في الفترة الممتدة تقريبا من القرن الثاني إلى القرن السابع للميلاد، والثانية ترجمة الكتب المسيحية المقدسة ابتداء من القرن السادس عشر للميلاد، والثالثة ترجمة قدر كبير من الفكر والأدب الغربي اعتباراً من القرن التاسع عشر، وهذه الحقيقة ذات دلالة معينة على صورة "الآخر" المهيمنة على الحضارة الصينية، ألا وهي أن "الآخر" لم يكن يعتبر ذا أهمية كبيرة. ولم تكن الصين حالة فريدة في هذا الصدد، كما كان يتوهم أحياناً، فأمامنا مثال أشد تطرفاً ألا وهو اليونان القديمة التي لم تكن تبدي أى اهتمام "بالآخر" ولم تضع أية أفكار عن الترجمة ولم تترجم شيئاً يذكر على الإطلاق.

وإذا شئنا وضع تعميم أولي وأبعد ما يكون عن القطع قلنا: إن الثقافات التي ترى أنها ثقافات رئيسية في العالم الذي ترثه لن تتعامل كثيراً مع "الآخرين"، على الأرجح، إلا إذا أرغمت إرغاماً. وقد أرغمت اليونان على ذلك عندما غزاها الفرس أولاً ونجحت في صد الغزاة، ومن ثم استطاعت أن تتجاهلهم وحسب، ثم أرغمت على ذلك عندما احتلتها جيوش الرومان، وهو ما لم تكن تستطيع تجاهله. ولكن اليونان لم تتعرض إذ ذاك لمعاناة كبيرة لأن الفاتحين كانوا يعلمون من قيمة لغتها وثقافتها. وقد اضطر الصينيون إلى التعامل مع "الآخر" بسبب انتشار البوذية، وهي التي لم تكن تمثل تهديداً لنسيج المجتمع، وكان من الممكن - من ثم - التكيف الثقافي معياً بالشروط التي وضعها المجتمع الصيني الذي استقبلها، وهو ما يتضح لنا لا من أسلوب الترجمة وحسب، بل أيضاً، وبصورة أوضح، من حقيقة أن المفاهيم "الطاوية" [وهي إحدى الديانات الصينية الثلاث القديمة] قد استخدمت في الترجمات ابتغاء التكيف الثقافي مع المفاهيم البوذية. ولم تختلف القصة اختلافاً كبيراً في القرن التاسع عشر، إذ استطاع المترجمان يان فو، ولين شوه مواصلة الترجمة إلى اللغة الصينية الكلاسيكية، متبعين التقاليد التي وضعها أسلافهما، والترجمة بالمناهج الخاصة بهما. ولكن إلغاء اللغة الصينية الكلاسيكية باعتبارها

لغة التخاطب بين المسؤولين، والأدباء والمنقّفين، وما صاحب ذلك من ازدياد النفوذ الغربى فى الصين جعل من المحال تطبيق استراتيجيّة النّثاقف المذكورة فى القرن العشرين.

والتّقاّفات الّتى لا تبدى اهتمامًا كبيرًا بالآخر ليست وحسب ثقافات نرى نفسها رئيسية فى هذا الوجود، بل إنها أيضًا ثقافات تتمتع بالتجانس النسبى، كما تثبت ذلك حالّا الثقافتين اليونانية والصّينية الكلاسيكيتين. فالثّقافات المتجانسة نسبيا تميل إلى اعتبار أسلوبها فى العمل الأسلوب الوحيد "بطبيعة الحال"، وهو ما يصبح بطبيعة الحال أيضًا "أفضل" أسلوب عند المواجهة مع أساليب أخرى. وحين نقود أمثال هذه الثقافات باستعارة أية عناصر من خارجها، فإنها، من جديد، تضيف علينا طابعها الخاص دون تردد كبير أو مراعاة لقيود كثيرة. وعندنا نترجم اللغة الصّينية نصوصًا كتبها "الآخرون" خارج حدودها، فإنها تترجمها حتّى نحل النصوص المترجمة محل ما ترجمت منه وحسب. أى إن الترجمات تشغل مكان الأصول. وتعتبر الترجمات أصولًا فى الثقافة إلى الحد الذى تحفى فيه الأمر. ولخلف الترجمات، ومن أسباب ذلك الّتى لا يستهان بها أن العديد من المشاركين فى الثقافة الصّينية لا يعرفون لغة الأصل أو لغاته، وهو ما كان يضيف صعوبة بالغة حتّى على النّحقيق مما كان المترجمون يفعلونه فى الواقع.

وتتعلق قضية تجانس إحدى الثقافات أيضًا بعدد المشاركين فى هذه الثقافة. كما تتعلّق، وبفهم درجة الأهمية، بأسلوب وصفنا لهذه الثقافة. ونرى مرة أخرى أن أوجه التشابه بين الثقافتين الصّينية واليونانية الكلاسيكيتين نفيدنا فى هذا الصدد. فعلى امتداد تاريخ الصين، وحتّى بداية القرن العشرين، كان عدد الذين يشاركون فعلا فى الثقافة المكتوبة صغيرًا، ومن شأن ذلك أيضًا المساعدة على إيضاح سبب السهولة النسبية فى الحفاظ على معايير موحدة لما يُعتبر مقبولا لدى ذلك الجمهور. وأيضًا بالنسبة لأسلوب الكتابة والألفاظ المستخدمة. ففي اليونان الكلاسيكية، كما

هو معروف، كانت أعداد العبيد تفوق إلى حد بعيد أعداد الرجال الأحرار (ولم تكن النساء مدرجة في هذا فعلاً) الذين يشاركون في الثقافة المكتوبة. ولكن جماهير القراء تطورت بصورة مختلفة في الصين والغرب، فعلى امتداد تقلبات التاريخ استمر اتساع هذه الجماهير في الغرب، على عكس الصين.

وليس من المدهش إذن، على ضوء ما ذكر آنفاً، أن نشاط الترجمة قد نشأ في الغرب في ثقافات غير متجانسة، بل كانت تنتم بالانقسام الداخلي، في الواقع، بسبب الاختلافات اللغوية. أو بسبب درجات معينة من الثنائية اللغوية. ومع ذلك ففي التقاليد الغربية والصينية جسيماً، بدأ نشاط الترجمة، فيما يبدو، بالترجمة الفورية للغة المنطوقة، لا الترجمة التحريرية للنصوص المكتوبة. وهذا مهم لسببين على الأقل. الأول، وإن لم يكن الأهم، أن نشاط الترجمة لم تكن له أصول في ترجمة النصوص المقدسة أو حتى النصوص الأدبية، ولكن في ترجمة التواصل الشفاهي المتعلق بالتجارة. وهذه الحال تؤكد دور المفسر (وهو الاسم الذي سوف نطلقه على المترجم مؤقتاً) باعتباره شخصاً أو وسيطاً، كما تؤكد أهمية الموقف الفعلي الذي يحدث فيه التفسير.

وعلى مستوى نشأة الترجمة في التقاليد الصينية والغربية، كان التواصل مباشراً ورد الفعل فوراً إلى درجة أكبر مما حدث في حالات الترجمة اللاحقة. كان المهم أن يفهم المتحدثان بعضهما بعضاً، وكان المترجم التحريري/ الفوري يعتبر أنه أنجز مهمته بنجاح حين يجد أن هذا التفاهم قد وقع فعلاً. وكان من اليسير على المترجم الفوري، بطبيعة الحال، أن يقيس مدى الفهم في أي موقف، وكان أيسر ما يمكن في مواقف المعاملات التجارية. ولم يكن المترجم الفوري يملك في حالات كثيرة، إن أراد النجاح في عمله، أن يترجم ترجمة حرفية، أي كلمة بكلمة. وفي معظم الحالات كان يقتصر على نقل خلاصة ما يقوله المشارك في الحديث إلى المشارك الآخر، فكان يعدل الموازين والمكاييل بهدوء، ويعدل التوقعات

الثقافية دون جلبة. ولا عجب إذن في أن يبني المترجمون الفوريون لأنفسهم في تلك الأيام، كما لا يزالون يفعلون الآن، حشداً من العملاء استناداً إلى صيتهم، وهو الذي يستند بدوره إلى نجاح أدائهم. ولكن الجانب المهم في هذا هو أن العميل لا يستطيع حقا أن يحكم على جودة الأداء، بل على نتيجته فقط، فالترجمون الفوريون الذين ساعدوا على إبرام صفقة رابحة مترجمون ممتازون، بغض النظر عن مدى تشوبيههم لما قيل في الواقع. ولا تزال بعض آثار ذلك الموقف القديم من المترجمين قائمة في عبارة هوراس المشهورة (*fidus interpres*) المستخدمة في كتابه فن الشعر حيث لا تعني الصفة (*fidus*) "الأمين مع الأصل أو حتى مع صياغة الأصل"، على نحو ما فسرت به على ضوء التطورات اللاحقة، بل تفيد معنى قريباً من "يعتمد عليه، أي شخص لا يخذلك".

ولم يكن متاح في عملية الترجمة الأولى المذكورة وقت يكفي للتصحيح، أو لاحتمال العذاب في الترجمة، فما إن تُنجز الترجمة حتى ينتهي الأمر. وكان ينظر إليها باعتبارها عارضة وتعتمد على موقف معين. لم تكن تحفر في الحجر، ولا تنقش في الصلصال، على نحو ما تحولت إليه في الحضارة السومرية والأكادية.

والحجة التي أسوقها تقول إن التقاليد الصينية والغربية قد تطورت مبتعدة عن موقف الترجمة الفورية الأولى في اتجاهين مختلفين اختلافاً شاسعاً، وربما كانا يتناقضان تناقضاً تاماً. إذ إن التقاليد الصينية - وهي التي أسمح لها بأن تنتهي، في حدود ما يرمى إليه هذا البحث، بترجمات المترجمين يان فو ولي شوه في القرن التاسع عشر - كانت تميل، بصفة عامة، إلى البقاء قريباً من حالة الترجمة الفورية. وهكذا فإنها تولي أهمية أقل نسبياً للترجمة "الأمينة" التي غدت من الأفكار الرئيسية في التفكير عن الترجمة الذي نشأ في الغرب.

ولا شك أن ابتعاد الغرب بهذه الصورة الجذرية عن موقف الترجمة الفورية له أسباب كثيرة، ويورد فيرمير في تاريخه للترجمة في الغرب ثلاثة أسباب،

أولها أن المجتمع الذي نشأت فيه الترجمة في الغرب، المجتمع السومري والأكادي، كان ثنائي اللغة بدايةً، وغير متجانس. وكانت الحضارة السومرية التي ازدهرت مبكرًا من نحو منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، سرعان ما سقطت (ولم تقم لها قائمة بعد عام ٢٠٢٤ ق م تقريبًا) على أيدي الأكاديين، ولكن اللغة السومرية استمرت تستخدم زمنًا طويلًا بعد ذلك باعتبارها اللغة التي كتبت بها النصوص المقدسة، واللغة المستعملة في نقل المعلومات. ومن ثم كانت الحاجة إلى الترجمة واضحة. ولكن الترجمة لم تكن سهلة، لأن اللغة السومرية التي لم يربطها الباحثون بأية لغة معروفة أخرى، واللغة الأكادية، وهي من اللغات السامية، كانتا تختلفان اختلافًا شاسعًا، ولم يكن ذلك حال الصينية الكلاسيكية وصورها غير المعتمدة، ولا حال شتى اللهجات المنطوقة في اليونان إبان العصر الكلاسيكي.

ومن جديد نرى أن القضية تتعلق بما هو أكثر من مجرد الاختلاف بين اللغتين ودرجة الصعوبة في الترجمة. فلما كانت اللغتان، على الرغم من اختلافاتهما، قد استمر استعمالهما جنبًا إلى جنب، ولما كانت اللغة السومرية قد استمر اعتبارها اللغة ذات الصيت والمهابة، في حين أن اللغة الأكادية كانت الأكثر استعمالًا في شؤون الحياة اليومية، فإن الأصول السومرية للترجمات الأكادية لم تخف اختفاءً كاملاً من الوعي بالثقافة كلها. فالواقع أن العكس هو الذي حدث، إذ ظل الأصل دائمًا قائمًا باعتبارده المحك "اللازمي"، وظل يتميز بالمرتبة العليا والطابع الكهنوتي الخاص كلما قورنت الترجمة بالأصل. ويقول فيرمير إن الترجمة لم يقصد بها في يوم من الأيام أن تحل محل الأصل، بل مجرد استكمالها، وذلك فقط بالنسبة للذين لا يستطيعون قراءة الأصل، وقد أسهمت هذه الحقيقة في الحكم بمرتبة اجتماعية وثقافية منخفضة على الترجمة والمترجم.

ولكن هذا القول يحتاج إلى بعض التعديل. فما دامت الترجمة في معظم حالاتها فورية، فإن المترجم/ المترجم الفوري كان يعرض موارثه علنًا، ويتمتع

بمكانة اجتماعية عليا، لسبب لا يستيان به وهو قدرته على التحول من لغة إلى لغة أخرى، ومن ثم على التلفظ بحروف لا بد أنها بدت قريبة من التعاويذ السحرية فى أسماع الذين لا يعرفون اللغة أو اللغات التى يتكلمها فى لحظة من اللحظات، ولابد أنهم كانوا ينزلونه منزلة قريبة على الأقل من منزلة السحرة إن لم ينزلوه فعلاً منزلة الساحر. ولم تتخفص مكانة المترجم فى الغرب إلا بسبب نشأة مفهوم الترجمة الآلية، وهو الذى أوجد مفهوم الترجمة باعتبارها تغيير الشفرة اللغوية. ومن اليسير أن ندرك السبب، ألا وهو إن كل فرد يستطيع مضاهاة الكلمات اعتماداً على القوائم ثنائية اللغة. ولكن النص المترجم ظل دائماً، منذ أيام الحضارتين السومرية والأكادية ما يسميه الألمان (Fremdkörper) أى الجسد الغريب فى اللغة المستقبلية له، لأنه كان يتميز دائماً بأنه ترجمة، كما ظل الأصل أيضاً جسماً غريباً، على الدوام، فى الثقافة كنياً، لأنه ظل بعيداً عن أفهام معظم الناس الذى كانوا، على أية حال، منتقلين إلى تلك الثقافة.

وقد يبدو التشابه مع الصين خلافاً للوهلة الأولى، ولكنه تشابه سطحى فى أحسن حالاته، للأسباب المذكورة آنفاً. وأما التشابه الحقيقى فهو أولاً مع العصور الوسطى الأوروبية، وثانياً مع أوروبا، وبعدها مع بقية العالم - تدريجياً - بعد عصر النهضة. ففي العصور الوسطى كانت اللاتينية تشغل مكانة شبيهة باللغة السومرية، أى لغة الصيت، والمهابة، وكانت شتى اللهجات القومية المحلية، التى كانت تسمى آنذاك أيضاً (vernaculars) أى اللهجات العامية، والكلمة تعنى حرفياً "لغات العبيد"، وهو ما يفصح بوضوح عن مكانتها الثقافية المضمررة، تشغل موقعاً شبيهاً بموقع اللغة الأكادية. وأما بعد عصر النهضة وفى القرون التالية فلم تعد اللاتينية لغة الصيت والمهابة، وتدرجياً حلت محلها اللغة الفرنسية أولاً، ثم الإنجليزية، ولكن المعادلة الأساسية ظلت كما هى، خارج فرنسا وإنجلترا بطبيعة الحال.

ولكننا نجد وجها آخر للتشابه ينطبق على الصين، مثلما ينطبق على الحضارة السومرية/ الأكادية وعلى أوروبا في العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة. ففي كل ثقافة من هذه الثقافات كانت توجد طبقة من "المثابرين" - كانت تقتصر أولاً على الكيان، ثم غدت تضم الكهان والنساخ ومن يمكن أن نطلق عليهم اليوم، بصفة عامة و"توعّية" صفة "المثقفين"، وهم الذين كانت لهم مصالح مكتسبة في الاحتفاظ بلغة الصيت والمهابة لأنفسهم لأنها كانت تمكنهم من الوصول إلى السلطة، وإبعاد تلك السلطة عن الغالبية العظمى الذين لم يكونوا يتمتعون بالمقدرة ذاتها. وأما الاختلاف الأكبر فهو أنه بينما انهار النظام السومري/ الأكادي بعد نحو عشرة قرون، وانهارت شتى النظم الأوروبية بسرعة أكبر، فإن النظام الصيني ظل صامداً فترة أطول كثيراً، إذ كتب له البقاء بعد انهيار أشكال منفصلة من التنظيم السياسي، مثل نظم الأسرات الحاكمة، وظل في هيمنته حتى بداية القرن العشرين.

ويجوز لنا أن نقول إنه بينما تمكن النظام الصيني الذي كان يكفل الهيمنة السياسية والثقافية للغة الصيت والمهابة حتى مطلع القرن العشرين بالصورة نفسها إلى حد ما، حتى انهيار فجأة من الداخل، فإن محاولات قيام نظام مشابه في الغرب لم تلق إلا نجاحاً يزداد تضاداً بطراد. وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية حاولت أن يكون الكتاب المقدس، وهو نصها المقدس، غير متاح بغير اللغة اللاتينية في أوروبا الغربية، فقد ظهرت ترجمات جزئية له بعدة لغات قومية في نحو عام ١٠٠٠، مما طعن في هيمنة اللغة اللاتينية. ولم تكن اللغات التي خلفت اللغة اللاتينية في الصيت والمهابة مثل الفرنسية والإنجليزية تتمتع بسلطة تحدي توزيعها إلى أي درجة تقارب سلطة اللغة الصينية الكلاسيكية.

وكان مما أعان الترجمة في الثقافة السومرية/ الأكادية أن اللغتين كانتا تستخدمان نظام الكتابة نفسه، ألا وهو نظام الحروف المسمارية [الآشورية القديمة] التي اخترعها السومريون. فمجموعة العلامة نفسها كان تعني "البيت" في اللغتين



السومرية والآكادية، ولكنها كانت تنطق "جال" بالسومرية، وتنطق "بيتو" بالآكادية. وعلى غرار ذلك نجد أن رقم (5) ينطق إلى هذا اليوم و(وو) بلغة ماندارين الصينية وينطق (نج) بالكانتونية الصينية.

ومع ذلك فإن وجود نظام الكتابة المشترك المشار إليه نفسه يؤدي بصورة غير مباشرة إلى السبب الأول الذي يورده فيرمير لابتعاد الغرب ابتعاذا جذرياً عن حالة الترجمة الفورية، ألا وهو ظهور الكلمة المفردة باعتبارها وحدة الترجمة. ويعزو فيرمير هذا الظهور إلى وضع قوائم للألفاظ بالسومرية/ الآكادية. ولما كانت الثقافة السومرية/ الآكادية ثنائية اللغة، فقد كانت قوائم الألفاظ المذكورة ثنائية اللغة بطبيعتها الحال، وكانت قد وضعت قبل وضع أول معجم صيني، وهو "شوو-وين" الذي وضعه "هسو شو"، بعدة قرون. وعلى الرغم من أن قوائم الألفاظ المذكورة كانت مقصورة على الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والكلمات اللازمة لنقل المعرفة، فإن تجميعها في ذاته، كان يكفي، حسبما يقول فيرمير، لتركيز الاهتمام بالكلمة بالمعنى الذي ذكرته آنفاً.

ولكن ظهور الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة لم يكن في ذاته مسؤولاً عن الانشقاق الجذري بين التفكير الصيني والتفكير الغربي في الترجمة، بقدر ما كان السبب راجعاً إلى ما صاحب ذلك من نزاع الكلمة من سياقها. ومعنى هذا أنه ما إن تكتب الكلمة، حتى يتسنى لك معادلتها بكلمة أخرى، أي إنه ما دام من الممكن تجريبها من الموقف الفعلي الذي يتخاطب فيه متحدثان من خلال مترجم تحريري/ فوري فإن من الجائز لهذا المترجم أن يقنع بمجرد المقابلة بين الألفاظ، بغض النظر عما إن كانت هذه الألفاظ مناسبة لمواقعها الجديدة أو لا، ويزيد من ترجيح هذا أنه لن يواجه أي رد فعل مباشر من المتحدثين، فيما الآن غائبان، وقد يقومان في أفضل الأحوال بانتقاد الترجمة بعد فترة (طويلة) وهو عامل من شأنه تقليل تأثير رد الفعل في المترجم.

ويقول فيرمير إن السبب الثاني لظهور الأمانة باعتبارها المعيار السائد للتفكير الغربى في الموضوع يكمن فى مماهاة الوحدة النحوية، أى "الكلمة"، بالصورة التى اكتشفت بها فى الثقافة السومرية/ الأكادية، بالمفهوم الأفلاطونى الذى يسمى "لوجوس"، ولا شك أنه مما ساعد على ذلك وأعانه أن تلك الوحدة النحوية أى "الكلمة"، كان يشار إليها فى اللغة اليونانية الكلاسيكية بلفظ "لوجوس" أيضاً. ويقول فيرمير "طرح المدلول الذى تستعمل الكلمة فى الإشارة إليه موضوعاً" باعتباره شيئاً لا يتغير، أى باعتباره العنصر الثالث أو الوسيط فى المقارنة، وهو ما كان يسمى (tertium comparationis) الذى يظل كما هو متجاوزاً جميع اللغات المفردة. وهكذا أصبحت الترجمة تحويلاً للشفرات اللغوية" (فيرمير، ١٩٩٢).

وهكذا أصبحت الترجمة فى الغرب تنحصر فى تحويل الشفرات اللغوية، بصورة مستقلة عن أى موقف معين، وبغض النظر عن أى قراء معينين، بدرجة زادت كثيراً عن حالها فى الصين فى أى يوم من الأيام، حيث يستمر ما يسميه فيرمير "بلاغة التفكير الوظيفية" (فيرمير ١٩٩٢). فالترجمون الصينيون كانوا يترجمون واضعين جمهوراً معيناً نصب أعينهم، وكانوا يُكَيِّفُون ترجماتهم بلاغياً لتناسب ذلك الجمهور. وربما وجدنا أنصع مثال على الجانب السلبي لهذا المنهج فى عبارة "يان فو" الشهيرة التى تقول إنه لو قدر للذين لم يقرؤوا الكلاسيكيات الصينية أن يقرؤوا ترجماته لها فلن يفهموها، وإن كان ذلك "عيب القراء، ولا ذنب للمترجم فى هذا" (فيرمير ١٩٩٢) لأن هؤلاء القراء ليسوا القراء الذين صاغ المترجم ترجماته بلاغياً من أجلهم. ومما له دلالة أن وجود هؤلاء القراء يعنى اتساع نطاق الجمهور عما كان عليه قروناً عديدة.

وإذن فإن فكرة "لوجوس" الأفلاطونية أدت إلى تخفيض قيمة "الملاءمة"، أو ما كانت بلاغة الأسلاف فى الغرب الكلاسيكى تسميه (to prepon) باليونانية،

وهو ما ينحصر بنور كبير إلى حد ما في كتاب فيرمير، ويعنى "كل ما هو ملائم لموقف معين". والمعنى المضمر عدم وجود حقيقة "مطلقة"، وأن الحقيقة دائمة، على الأقل إلى درجة معينة، تتوقف على الموقف الراهن، أو إن شئنا التعبير عن ذلك بمصطلح علم اللغة قلنا إنه إذا كانت للألفاظ معان يمكن تثبيتها في قوائم للألفاظ فإن هذه الألفاظ لا تكتسب معانيها الفعلية إلا في موقف معين.

وزاد من تدعيم تركيز الغرب على الكلمة تحول آخر لمفهوم "لوجوس" الأفلاطوني، أي تحوله من مفهوم تجريدي إلى صورة مجسدة، إذ إن "الوسيط الثالث" أي (tertium comparationis) المجرد قد اندمج في مفهوم "يهوه" العبراني، وأتى زمن الإيمان بالإله المسيحي.

ولا بد من تأكيدنا الشديد أن الإله المسيحي، مثل نظيره العبراني، يتمتع بالرحمة وبالصرامة في الوقت نفسه، ومعنى ذلك استحالة الاستهانة بغضبه، خصوصا من جانب المترجمين الذين يحاولون ترجمة كلماته المكتوبة في النصوص المقدسة. وهكذا فإن السلطة القصوى التي ينبغي على المترجم الغربي للنصوص المقدسة أن يعمل حسابها سلطة الإله نفسه، والسلطة التي لديه لا تقتصر على سلطة الحياة والموت، ولكنها سلطة تتجاوز الموت نفسه ويمكن أن تدخله الجنة أو تلقيه في الجحيم. وغنى عن البيان أن "الحضور الأقصى" وراء النصوص المقدسة البوذية، ألا وهو البوذا نفسه، يختلف اختلافا شاسعا عن الإله المسيحي في هذا الصدد. وربما كان ذلك قادرا، إلى حد ما، على أن يوضح لنا لماذا يقل التفكير الصيني عن الترجمة عن نظيره المسيحي في الشعور بالقلق والإحساس بالذنب. فلقد تعلم مترجمو الكتب البوذية المقدسة في وقت مبكر أن يتعايشوا مع الواقع الذي يقول إن ترجماتهم من صنع البشر وإنها لن تصل إلى الكمال بالضرورة. ولا نجد ما يقارب هدوء البال المذكور نفسه على الإطلاق في التفكير الغربي عن الترجمة.

كان يوزيببوس هيرونيموس (القديس جيروم) يؤمن إيماناً راسخاً، مع أسلافه ومن ينتقصون من قدره، بأن الكتب المقدسة التي يترجمونها كانت موحى بها من الإله نفسه، وكانت من ثم صحيحة لا يرقى إليها أدنى شك، ويجب أن تترجم إلى اللغة المستهدفة دون تغيير إن شئنا المثلالية، أو بأقل تغيير ممكن في الواقع العملي. فإذا قبلنا هذا الكلام بمعناه الحرفي، وهو المعنى الذي ظل سائداً في الغرب ردخاً طويلاً من الزمن، وقطعاً في ترجمة الكتاب المقدس التي أصبحت بدورها المحك الذي تقاس به شتى أنواع الترجمة الأخرى، وجدنا أنه يمثل مطلباً مستحيل التحقيق.

وقد يفسر لنا هذا سبب نغمة الاعتذار الأساسية التي نجدها في الكثير من المقدمات المرفقة بالترجمات في التقاليد الغربية، فلقد شهدنا مترجماً بعد مترجم يبدأ بإقرار استحالة المهمة التي سيقوم بها، ثم ينتقل إلى الإفراط في الاعتذار عن عجزه عن أداء هذه المهمة المستحيلة.

وهذا التعارض الجوهرى بين التراثين هو الذى مكّن التفكير الصينى عن الترجمة من وضع نصوصه الأصلية فى سياقها التاريخى، بطرائق لم يتمكن التفكير الغربى عن الترجمة من تحقيقها يوماً ما، ما دامت ترجمة الكتاب المقدس قائمة فى المجال اللاهوتى. ولأن نجد فى المراحل المبكرة للتقاليد الغربية عبارة ترجع صدى عبارة "داو أن" التى تقول إن على "القديس أن يقدم مواعظه وفقاً لأعراف زمانه، فالأعراف تتغير على مر الزمن" (الكتاب ٥٥، ٥٢).

ولهذا السبب نفسه، كان من المحال، دون مبالغة، أن يحاكي القديس جيروم استراتيجية المترجمين الصينيين للكتب البوذية المقدسة، وهى التى كانوا يطبقونها منذ أيام "زى قيان"، أى باستعارة بعض المفاهيم من كتابات "لاوتسو" [مؤسس الطاوية] ابتغاء التكيف الثقافى للمفاهيم البوذية عند نقلها إلى اللغة الصينية، حتى وإن كان بعض آباء الكنيسة الآخرين قد سبقوه إلى أداء شئ مشابه

إلى حد بعيد، عندما حققوا (ما كانوا يرجون أن يكون) مزيجاً متوازناً بين التقاليد البازغة للمسيحية، على نحو ما وضعها القديس بولس والمسيح نفسه، وبين الفلسفة اليونانية التي كانوا يألفونها منذ طفولتهم. وكانوا يقدمون ذلك فى صورة تعليق، أو بحث، أو صورة أخرى من صور الكتاب حول النص، ولكنهم لم يكونوا يتصورون قط أن يفعلوا ذلك فى نطاق الترجمة، إذ إن ذلك يمكن اعتباره تغييراً فى النص، خصوصاً بعد أن ثبتت الصورة المعتمدة لنص الكتاب المقدس، ولم يكن ذلك قد سبق قيام "داو أن" بتثبيت النص المعتمد للنصوص البوذية المقدسة بزمن طويل.

ولا يفهم من كلامى، بطبيعة الحال، أن أى مترجم فى الغرب يقوم الآن بترجمة الشعر أو دليل استعمال الكمبيوتر وقد وضع فى ذهنه صورة للإله المنتقم الجبار، أو أن نظيره الصينى يشعر باطمئنان أكبر عند أدائه المهمة نفسها لأنه واثق أن البوذا سوف يبدى الرحمة آخر الأمر قبل الموت أو بعده. ولكننى أقول إن هذه المواقف كانت من بين عوامل متعددة قائمة فى أصل التفكير فى الترجمة فى الصين وفى الغرب، وبأنها كانت ذات تأثير فى تشكيل تقاليد التفكير فى الترجمة، وبأنها لا تزال تحيا، مهما يكن طابعها العلمانى اليوم، فى جانب كبير من التفكير حول الترجمة اليوم.

فلننعم النظر الآن فى ترجمة الكتب المقدسة، فى الصين وفى الغرب، ألا وهى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية من المصائر اليونانية، والعبرية، وهى التى قام بها القديس جيروم.

فإذا بدأنا بمنهج الترجمة، وجدنا أن أول اختلاف واضح بين المشروعين هو أنه عندما ترجمت النصوص البوذية أول مرة إلى اللغة الصينية، لم تكن تتوافر نصوص مكتوبة تذكر، وأما النصوص المتوافرة فكان من الممكن أن تكون قد

كُتِبَت بلغات آسيا الوسطى واللغات الهندية مثل السنسكريتية. واللغة التي كانت مكتوبة هنا أقل أهمية من الحقيقة الساطعة التي تقول إن الوسيط المستعمل في نقل النصوص المقدسة يرتبط ارتباطاً لا تنفصم عراه بما أسميته الترجمة الفورية، على الرغم من أن النصوص التي تلقى على السامعين قد كُتِبَت بعد ذلك في مرحلة التسجيل للترجمة الفورية. وأما جيروم فقد كان يعمل استناداً إلى وثائق مكتوبة، ووجد نفسه في موقف الترجمة التحريرية منذ البداية. ومن الواضح أن التمييز بين الحاليين لم يستمر، كما إن الفصل بينهما لم يكن حاسماً، إذ إن النصوص المكتوبة للكنب البوذية المقدسة أصبحت متاحة، تدريجياً، للترجمة إلى اللغة الصينية، ولكن حتى نقول، من جديد، إن المحاولة الأولى لأداء شيء ما لابد أن تتشبه تقليداً، وإن هذه التقاليد تعتبر من أسباب الاختلاف بين التفكير حول الترجمة في الصين وفي الغرب.

وربما كان أنصع اختلاف بين التراثين يتمثل في التعارض ما بين "الأمانة" و"الحرية" في الترجمة، وهو الذي ابتلى به التفكير الغربي في الموضوع منذ عهد شيشيرون، ولم تؤد ترجمة الكتاب المقدس إلا إلى تفاقمه، وهو الذي تخلو منه التقاليد الصينية، فيما يبدو، إلى حد بعيد. وكانت الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية تتميز، بطبيعة الحال، بما يشار إليه بتعبير الأسلوب "البسيط"، أو "وين"، ولكن السبب الأساسي كان يرجع إلى أن أوائل المبشرين البوذيين، مثل "آن شيجاو" وهو من قبيلة پارثيا، ومثل "زي لوجياتشان"، من قبيلة سقيثيا، الذين ترجموا تلك النصوص، لم يكونوا يجيدون اللغة الصينية الإبداعية المطلوبة.

وربما كانت أكبر مفارقة تكشف عنها المقارنة بين أسلوب التفكير حول الترجمة، وهي أن الأسلوب البسيط، "وين"، الذي تخلى عنه المترجمون الصينيون بعد جيل واحد، أو بعد جيلين على الأكثر، يشبه الأسلوب الذي استخدمه يوزيبوس

هيريونيموس في ترجمته للكتاب المقدس، فهي ترجمة زاهرة بنقل صور الكلمات من العبرية كما هي، وبأبنية للجمال على غرار أبنييتا في اليونانية، وإلى حد أقل في العبرية، وكانت هاتان على وجه الدقة الظاهرتين الترجميتين اللتين اختلفتا من الترجمات إلى اللغة الصينية بمجرد أن تولى الصينيون أنفسهم القيام، أساساً، بالترجمة، وذلك منذ عهد "زى قيان". وأما بعد "زى قيان"، فقد كانت الترجمات تتميز برشاقة الأسلوب، أو "زى"، وهو الذى يلانم الإبداع الأدبى، ولا شك أن السبب كان إدراك المترجمين أن ذلك هو الأسلوب الوحيد الذى يمكن احترامه وأخذ مأخذ الجد فى أوساط الجمهور المستهدف من المسؤولين والأدباء والمتقنين. وقد ظل هذا أسلوب الترجمة المعتمد حتى أخلت اللغة الصينية الكلاسيكية مكانها للصينية المنطوقة أيضاً باعتبارها لغة التواصل بين فئات النخبة فى بداية القرن العشرين.

ومن الاختلافات البارزة الأخرى بين التراثين، وهى التى نتضح لنا على الفور، أن التقاليد الصينية تؤكد ما نسميه اليوم "عمل الفريق"، وهو المفهوم الذى تنفر منه التقاليد الغربية. ومن المعروف أن الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية قد وُضعت فى ثلاث مراحل منفصلة. كانت المرحلة الأولى، وهى التى تسمى كوشو، مرحلة الترجمة الفورية أى الشفاهية للنص التى كانت كثيراً ما تكتب أثناء الترجمة نفسها. وكانت المرحلة الثانية، التى تسمى شوانيان، مرحلة التلقين الشفاهى والنقل والإلقاء. وكانت المرحلة الثالثة، التى تسمى بيشو، مرحلة الكتابة باللغة الصينية. ولم تكن الترجمة فى الصين إذن، منذ البداية، العمل المقصور على فرد واحد يعمل دون مشاركة أحد، كما كانت الحال أساساً فى الغرب. والواقع أن "عمل الفريق" تحول إلى نظام ثابت يشترك فى أدائه اثنا عشر شخصاً مختلفاً، لكل منهم لقب خاص، ويقومون معاً بأداء اثنتى عشرة مهمة مختلفة.

ومن المشهور أيضاً أن جيروم كان يعمل مع مجموعة من المساعدين. محيطاً نفسه في معزله بمدينة بيت لحم بالترهات والنبيلات الرومانيات، لكننا نشك في أنه عين لمساعدته عدداً يقارب العدد الذي كان كوماً راجياً يستعين به. وقيل إنه بلغ ٨٠٠ شخص. وفي حدود ما نحدث عما كان يجري في معزل جيروم، في بيت لحم. وهو المعادل "لحديقة الباب الخالي" التي أنشئت في مدينة شانجان برعاية فوجيان، قبل أن يبدأ جيروم ترجمته للكتاب المقدس بثلاث سنوات، كان جيروم يستخدم مساعديه باعتبارهم معاجم بشرية أكثر من كونهم شركاء له في الكتابة الفعلية للنص المترجم.

ومن المفضل إلى أقصى حد أن يُزعم أن الفوارق بين التفكيرين الصيني والغربي عن الترجمة يمكن اختزالها في مجرد المنهج المتبع، إذ نجد إلى جانب هذا أمراً ربما يزيد في أهميته عن المنهج، وإن كان لا ينبغي التهور من تأثير أية تقاليد بعد إرسائها. ألا وهو دور النص المترجم في الثقافة المستقبلية له. فأما في الثقافة الصينية فكانت القضية قد حُسمت في وقت مبكر نسبياً، كما ذكرنا آنفاً، ولم يكن أحد يرجع إلى الماضي رجوعاً يذكر، أو يرجع إليه على الإطلاق، بعد حسم القضية، إذ إن النص الجديد، الترجمة، قُدِّرَ له أن يخل في الثقافة المستقبلية محل النص القديم، وأن يقوم بوظيفته، وقد قام بها فعلاً، سواء أكانت الترجمة دقيقة أم لا.

كما كانت التقاليد الصينية تتسم بظاهرة أخرى، على الأقل منذ "زي قيان"، ألا وهي أن الشكل كان دائماً يعادل المضمون في الأهمية، وذلك مع مراعاة شرط قد يكون ذا أهمية أكبر، ألا وهو أن "شكل" الترجمة لابد أن يكون شكلاً صينياً، لا شكلاً يحاول أن ينقل ولو إحياء عابراً بشكل الأصل. ولم يحدث ذلك إلا عندما اقتربت التقاليد الصينية من نهايتها، وبعد ذلك، لا قبله، حاول بعض الشعراء مثل "فنج شي" محاولة استيعاب الشكل الغربي للسونية مثلاً في اللغة الصينية.



وأما في التقاليد الغربية، من ناحية أخرى، فقد كان المعتاد اعتبار الشكل أقل أهمية من المضمون، خصوصاً في حالة ترجمة الكتاب المقدس، حيث لم ينهض المفهوم الصينى لرشاقة الأسلوب، ويسمونه "يا"، بأى دور مهم. ولم يصبح مفهوم "يا" مفهوماً سائداً في التقاليد الغربية؛ لأن الترجمة في إطار تلك التقاليد لا يفترض فيها الحلول محل نص آخر، ولا يقصد بها قطعاً طمس النص الأصيل الذى يواصل احتفاظه بحضوره خلف الترجمة أو متجاوزاً إياها، فهو دائماً قائم باعتباره المحك، بل - وهو الأهم - يحتفظ بسلطته القصوى. ونقول بتعبير آخر إن الترجمة لا تقوم أبداً باعتبارها نصاً مستقلاً، باستثناءات نادرة، والمترجم مضطر دائماً إلى النظر من فوق كتفه إلى الأصل. ويفسر لنا هذا سر تكرار ترجمة النصوص فى الماضى والحاضر، فى الغرب، أو بالأحرى فى شتى التقاليد الغربية، إلا حين تحظى بعض الترجمات بالرضى فتُعامل معاملة الأصل تقريباً.

وهذا، على وجه الدقة، ما حدث فى ترجمة جيروم للكتاب المقدس إلى اللغة اللاتينية (وهى التى كانت تمثل أيضاً، وإلى حد ما، تنقيحاً لترجمات سابقة) وأصبحت تعرف باسم الترجمة "الشعبية" أى (the Vulgate) وأعلن أنها الصورة الرسمية للكتاب المقدس للكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ومثل هذا الإقرار من جانب السلطة يزيد من دعم غموض مكانة هذه الترجمة، بحيث يمكن رفع منزلتها لتصل إلى مرتبة الأصل، حتى وإن تكن أساساً ترجمة. ويوضح هذا أيضاً سبب القيود الشديدة المفروضة على الترجمة فى الغرب، وكان ذلك على وجه الدقة لأنها كانت تعتبر أيضاً موطن الضعف المحتمل فى هيكل السلطة. إذ ما عسى أن يكون عليه الحال لو اتضح أن النص الذى يمثل أساس ثقافة ما يتسم بوجود أخطاء ولو فى بعض أجزائه على الأقل؟ إن وجود مثل هذه الأخطاء فيه قد يؤدى إلى تقويض أسس السلطة ذاتها. ولا عجب إذن أن حاولت الكنيسة الكاثوليكية إثناء المترجمين (بالتخويف) ومنعهم (بالقسر والإعدام) من وضع ترجمات للنص المذكور إلى

اللغات القومية المختلفة في أوروبا، أو إجراء أية تعديلات تفتيحية لهذا النص نفسه فترة لا تقل عن عشرة قرون، وإن لم تصادف النجاح الكامل في تحقيق هذه الغاية.

ومن الواضح أن السلطة قامت بدور معين في ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وذكروا الباحثون بعبارة "داوان" التي نقول ما معناها "إن قضية البوذية لن تتقدم من دون دعم الملك ليا". ولكن، خلافا لما حدث في الغرب، نجد أن ترجمة النصوص البوذية المقدسة فقدت رعاية الدولة لها في الصين بعد نحو ثلاثمائة سنة، وأن الدعم الرسمي لنص الكتاب المقدس المذكور، على الأقل من جانب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لا يزال قائما إلى اليوم. والواقع يقول إن النص المذكور ظل قائما دون أن يطعن أحد فيه حتى القرن السادس عشر، عندما نشر إرازموس ترجمته "للعيد الجديد"، وإن كان قد اشترط ألا يقرأ ترجمته إلا العلماء، وأن تظل الترجمة "الشعبية" سارية بين أيدي الناس.

ولم تكن الترجمات الغربية الأولى للكتاب المقدس إلى اللغات القومية المختلفة في أوروبا تضع الأصل في موقعه التاريخي إلا حين تخرج عن نطاق اللاهوت وتدخل في مجالات الأدب. فكانت عندما تكف عن التظاهر بالترجمة بالمعنى الدقيق لتحويل الشفرة اللغوية، كما يسميها فيرمير، تصبح بمثابة إعادة سرد "لملاحم الكتاب المقدس"، على نحو ما يطلق عليها في كتب التاريخ المكتوبة بالإنجليزية القديمة، وآداب اللغة الألمانية الرسمية القديمة. ويتضح هنا من جديد مدى التشابه مع التقاليد الصينية، على نحو ما يحدث كثيرا عند المقارنة مع بعض عناصر التقاليد الغربية التي لم تصل قط إلى حد السيادة، أو التي كانت سيادتها قصيرة العمر نسبيا. وربما كان أقرب نوع إلى التقاليد الصينية في الغرب هو ما حدث خلال الفترة القصيرة التي سادت فيها في فرنسا موجة ترجمات "الخيانة الجميلة"، والمؤكد أن هذا النمط من الترجمة لم يشع إلا خارج النطاق الديني/اللاهوتي، ولكن سيادته كانت تعتمد على موقف شبيه بالموقف السائد في التقاليد

الصينية، أى اعتبار ثقافتها الثقافة الرئيسية، وما يصاحب ذلك من التكيف الثقافى "لآخر" على ضوء هذه الثقافة وحدها. وأما المثل الأعلى للترجمة التى لا تتغير لكلمة الإله، لأنها كلمة الإله، فما زال يعيش إلى الآن فى الغرب فى صورة مفهوم الترجمة الآمنة.

ما الذى يمكن أن ندلنا عليه مقارنة مثل المقارنة التى حاولت هنا إجراءها عن ظاهرة الترجمة فى ذاتها؟ الأمر الأول والأوضح أن الترجمة تمثل مجالاً يتسم بسعة شديدة ويفوق إلى حد بعيد مجرد النشاط التقنى للترجمة. وإذا شئنا التعبير بكلمات أشد صرامة قلنا إن تأثير اللغة فى الترجمة تأثير هامشى وحسب، فهو فى أفضل حالاته يعادل تغيير الشفرة. فالواقع أن العوامل التى تشكل أسلوب تحديد إحدى الثقافات للترجمة عندها عوامل مستقلة عن اللغة، فيما يبدو، ولكنها مرتبطة بالثقافة إلى حد بعيد. وهذه العوامل تتضمن السلطة، سواء كانت فى أيدى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو فى أيدى أباطرة أسرات "هان"، أو "سوى" أو "تانج"، وأيضاً الصورة الذاتية للثقافة، ودرجة تجانس ثقافة ما أو عدم تجانسيها، وربما كان أقوى هذه العوامل كلها يتمثل فى أمر أتردد فى الاعتراف به بعد هذا العرض المسهب فى إطار رصد الأنساب المقارنة، ألا وهو المصادفة! أفليس لنا أن نتساءل عما كان يمكن أن يكون عليه الحال لو أن المترجمين الصينيين للنصوص البوذية المقدسة كانت لديهم نصوص مكتوبة يعالجونها منذ البداية؟

## ملاحظة:

١- أود أن أقول إننى أدين بدين كبير إلى شخصين فيما كتبته. الأول زميلى الألمانى هانز ج. فيرمير، الذى وضع تاريخاً للترجمة يشيد بتبحره الشديد ويميزه إلى حد ما عن غيره، وهو الذى يسميه تاريخ الترجمة فى

الغرب، إذ جعلنى هذا الكتاب أفكر - وفى بعض الحالات أعيد التفكير - فى الكثير من القضايا الجوهرية المرتبطة بالموضوع المطروح. والآخر طالب دراسات عليا عندى يدعى يان يانج، وهو أصلاً من شنغهاى ويعمل حالياً فى مدينة أوستن، إذ إن رسالته للدكتوراه عن التفكير الصينى حول الترجمة قدمت لى نظرات ثاقبة جديدة.



## الفصل الثانى

### متى لا تكون الترجمة ترجمة؟

سوزان باسنيت

يزداد التركيز باطراد على استكشاف العلاقة بين ما يسمى "الترجمة" وما يسمى "الأصل" فى المناظرات حديثة العهد حول الترجمة، وهى مناظرات تتعلق حتمًا بقضايا السلطة والقوة، ويتجه تيار فكرى معين بصورة تقليدية إلى اعتبار الترجمة انتهاكًا، أو خيانة، أو أنها نسخة أقل قيمة من الأصل ذى الأولوية. ويركز تيار فكرى آخر على الترجمة نفسها، وقد رأينا فى السنوات الأخيرة أن دريدا (وغيره) يعيد قراءة فالتر بنيامين ويحتفى بالترجمة باعتبارها "الحياة الأخرى" للنص المصدر، وسبيله إلى البقاء، أو العودة إلى الحياة فى صورة أخرى. بل إن دريدا يقول إن الترجمة تصبح الأصل من الناحية الفعلية (دريدا، ١٩٨٥). وهذه نظرة يقبلها العقل تمامًا إذا ذكرنا كيف يقبل القراء على النص المترجم. فعندما نقرأ توماس مان أو هوميروس، ولا معرفة لدينا بالألمانية ولا اليونانية القديمة، فإن ما نقرأه هو الأصل من خلال الترجمة، بمعنى أن الترجمة هى الأصل بالنسبة لنا.

ويتجلى التحول فى التركيز من الأصل إلى الترجمة أيضًا فى المناقشات حول مدى ظهور المترجم [فى النص المترجم]، إذ يدعو لورنس فينوتى إلى ترجمة تركز على المترجم، مصرًا على ضرورة إظهار المترجم لنفسه فى النص (فينوتى

١٩٩٥) وتقول باربرا جودارد إن المترجمة "النسوية" يجب أن تعرض مظاهر تلاعبها بالنص، واستعراض "معالجتها الأنثوية" (جودارد ١٩٩٠). والحق أن هذه الآراء ليست ثورية إلى حد النشاط، بل إنها تصف على وجه الدقة ما دأب المترجمون على أدائه قروناً طويلة، ويكفى أن نذكر التلاعب الفذ من جانب تشايمان بنص هوميرس في القرن السادس عشر، أو الصورة التي تَرجم بها "دى لا موط" النص نفسه بعد قرن واحد، حتى أن مترجمي الماضي لم يصادفوا أية صعوبة في إثبات وجودهم في ترجماتهم بكل ثقة. وعلى الرغم من الدعوات المعارضة لهذا فإن كثيراً من المترجمين قد تعمدوا إثبات وجودهم بصورة بالغة البروز حقاً في النصوص التي أنجزوها.

ولننظر في قصة بورخيس العبثية وعنوانها "بيير مينار، مؤلف دون كيخوته"، فهي تُذكرنا وتُنبئنا إلى استحالة التطابق بين الترجمة والأصل (بورخيس ١٩٦٤). إذ إن بطل قصة بورخيس يرمى إلى كتابة صورته الخاصة لرواية دون كيخوته في القرن العشرين، وتحكي القصة كيف ينطلق لتحقيق ذلك. ولما كان يريد أن يبدع نصاً مطابقاً للأصل، فإن عليه أن يعيش حياة مطابقة لحياة المؤلف الأصلي، وهو ما يعني أن يحيا مرة أخرى حياة ثيربانتيس بكل تفاصيلها، ما دام ذلك وحده يضمن له أن يرجو النجاح. وتقول القصة إنه ينجح بل يكتب رواية تطابق الأصل في كل كلمة.

وقصة بيير مينار تبين مدى سخف أى مفهوم عن التماثل بين النصوص. فإن بورخيس لا يستخدم كلمة "الترجمة" قط، ولكن قصته تدور حول الترجمة، على الرغم من ذلك. والافتراض المضحك الذي يعبر عنه بيير مينار يفصح عن حمق يوازي حمق أى مترجم يعتقد أنه يستطيع إخراج نص معادل إلى حد المطابقة للنص الأصلي بلغة أخرى. فالذي يحدث في الواقع أن علامات مشاركة المترجم في عملية النقل ما بين اللغتين قائمة على الدوام، ويستطيع فك شفرة هذه العلامات أى قارئ يفحص عملية الترجمة.

لقد كافح المبحث الجديد، أى دراسات الترجمة، وإن كان من الأفضل أن نسميه المبحث البينى الجديد، حتى يشغل مكاناً بين الدراسات الأدبية، وعلوم اللغة، والعلوم الاجتماعية، وتعرض فى غضون هذا الكفاح لتغيرات كثيرة. فقد انطلق مبحث دراسات الترجمة من المرحلة التى كان يحاول فيها كسب الاعتراف بوجوده، حتى وصل الآن إلى مرحلة اكتسب فيها صفة الحرياء. ألا وهى القدرة على تغيير لونه وشكله. وتحويل ذاته إلى عدة أشياء مختلفة. وهذا محتوم، فالخطوط التى كانت يوماً واضحة أصبحت الآن مشوشة ويصعب فك شفرتها. وعندما ولد المبحث فى أوائل السبعينيات، كانت الحرب الباردة لا تزال قائمة، وإن بدت بوادر انفراج فيها، وكانت بلدان حافة المحيط الهادئ لم تصعد بعد إلى موقع التفوق الاقتصادى العالمى، وكانت حرب فيتنام لا تزال مندعة. وكان الاتحاد الأوروبى لا يزال يحاول تثبيت أركانه، ويستطيع المرء أن يواصل سرد الاختلافات الكبرى التى تميز ذلك الزمان عن عصرنا، بلا نهاية. كان عالم السبعينيات دنيا مختلفة. لم تكن قد اكتشفنا الفيديو بعد، ناهيك بالإنترنت. وهكذا فإن المناظرات الأولى حول الترجمة كانت لا تزال، من جوانب عديدة، نفس المناظرات التى كانت دائرة على امتداد معظم سنوات القرن العشرين. وهى مناظرات حول الأمانة والتعادل ومعنى الاختلاف الثقافى. وقد وصلنا إلى نقطة تحول فى دراسات الترجمة، حيث نشهد جميع أنواع المفاهيم المتغيرة والمتضاربة للترجمة، وهى تتعرض لإعادة التقييم والتفتيح. ولما لم يعد لدينا أى اتفاق فى رأى حول مداخل الموضوع (إن كان قد وجد اتفاق من قبل حقاً!) فمن المهم أن ننظر إن كان لدينا اتفاق فى رأى حول التوقعات. وهنا أطرح مصطلحاً لا يدخل عادة فى المناقشات حول الترجمة. وذلك المصطلح هو التواطؤ.

## التواطؤ مع النص

عندما نتواطأ مع شيء فنحن نسايده، وننطق معه، ولكن إلى حد معين وحسب. ففى العلاقات المنزلية العنيفة كثيراً ما توجد درجة من التواطؤ بين



شريكي الحياة، وهو تواطؤ يجعل من أعرس الأمور على المعالجين النفسانيين أن يفصلوا بوضوح بين "الصواب" و"الخطأ" بصورة مطلقة. كما أننا جميعاً نتواطؤ مع بعض الأشياء بطرائق مختلفة. ومن المحتمل أنه ليس من بيننا من يعيش حياة تتسم باختيارات أخلاقية واضحة شفافة في كل يوم من دون أن تتشأ فيها إشكاليات منوعة. وبناء على هذا فإنه يوجد ما يسمى التواطؤ بين القراء والكتاب، وهو الذي لفت الأنظار إليه بعض أصحاب النظريات الأدبية. فإن رولان بارت، على سبيل المثال، يدعونا إلى إعادة النظر في دور المؤلف وسلطته في صنع النص قائلاً:

النص نسيج من مقتطفات مأخوذة من مراكز ثقافية لا تحصى...

وتتصدر السلطة الوحيدة (للمؤلف) في مزج الكتابات، وفي مواجهة بعضها بطريقة تمنع الارتكاز على أية واحدة منها...

(بارت، ١٩٧٧)

وكانت مقالة بارت عن موت المؤلف سبباً في إغضاب القراء وابتهاجم، فبعضهم حدا حذو هارولد بلوم، ولم يتخلوا عن القلق قط إزاء قضية التأثير، ولم يقدروا على استساعة حرية النص، وفق مذهب بارت. ولكن تراه يقول أى شيء ثورى إلى حد بعيد، حين ننظر إلى هذه المقالة اليوم؟ أليس من الواضح أن جميع النصوص نسيج من المقتطفات، إذ كيف يمكن لأى شيء أن يكون "أصيلاً" حقاً إلا إن كان مبدعه شخصاً لم يصادف عمل شخص آخر قط؟ ولا شك أن شعر إميلي ديكنسون رائع مثير ونحن ندعوه "أصيلاً"، ولكن على الرغم من أنها عاشت حياة أقرب إلى عزلة النساء قد قرأت شتى ألوان النصوص والشذرات، وتتوالى في أشعارها أصداء كل ما قرأته. ونستطيع استشفاف أصداء أدبية في أعمال كل الكتاب. وعلى غرار ذلك لن نتشابه ترجمتان، كما نعرف جميعاً، لأن شذرات من قراءنا الفردية تتتابع من خلال قراءتنا وترجمتنا. فالاختلاف عنصر من عناصر بناء عملية الترجمة، سواء كان ذلك على المستوى الموجّه للكاتب أو للقارئ.

فإذا انتقلنا إلى قضية متى لا تكون الترجمة ترجمة، وجدنا أن مصطلح "التواطؤ" يفيدنا خير فائدة، ما دما نتواطؤ، باعتبارنا قراء، مع استخدامات ذلك المصطلح، أى "الترجمة"، وهو مصطلح يميز نمطاً من أنماط الممارسة النصية عن سواه. ومن خلال تظاهرها بأننا نعرف ما الترجمة، أى إنها عملية تتضمن النقل النصي عبر هوة تفصل بين لغتين، نربط أنفسنا بمشكلات الأصالة والصدق، والسلطة والملكية، والهيمنة والخضوع. ولكن هل نستطيع التيقن دائماً أننا نعرف ما الترجمة؟ وهل الشيء الذى ندعوه الترجمة نفس النوع من النصوص دائماً؟

## الترجمة الكاذبة

يناقش جيديون تورى، فى مقال مهم، قضية "الترجمة الكاذبة"، أى النص الذى يزعم كذباً أنه ترجمة. ويقول تورى إن بعض الكتاب يلجأون إلى استخدام مصطلح "الترجمة" فى وصف نص أنشأوه بداية بأنفسهم، ويقيم الحجة على أن استخدام ما يسميه "الترجمات الوهمية" يعتبر وسيلة ميسرة لإدخال تجديدات معينة فى أحد النظم الأدبية، "خصوصاً حين يبدى ذلك النظام مقاومة لأى انحراف عن النماذج والمعايير المعتمدة" (تورى، ١٩٨٥). والمثال الكلاسيكى لهذا اللون من الترجمة الكاذبة هو النص الذى كتبه ماكفيرسون فى القرن الثامن عشر وزعم أنه ترجمة لأشعار أوسيان [الشاعر الذى عاش فى القرن الثالث للميلاد فى اسكتلندا وكان يكتب باللغة الغيلية] وقد حقق النص نجاحاً ساحقاً فى شتى أرجاء أوروبا فى أعقاب الثورة الفرنسية، كما كان تأثير هذه الترجمة الوهمية التى نشرها ماكفيرسون تأثيراً واسع النطاق فى عدة آداب، على الرغم من موقعه المغمور نسبياً فى التقاليد الأدبية الإنجليزية.

ويقول تورى أيضاً إن ظاهرة الترجمة الكاذبة ليست بالندرة التى تبدو بها، وإن كانت أقرب إلى الهامشية فى الأدب الحديث منها إلى احتلال موقع رئيسى، ويقتصر اهتمام تورى فى مقاله على تحديد المعايير، ويعلق على هذا قائلاً:

إذا كانت المعايير الترجمة تختلف عن معايير الكتابة الأدبية الأصلية في الثقافة المستهدفة، وإذا كان الاختلاف يكمن في الاتجاه إلى زيادة التسامح في قبول الانحرافات عن النماذج المعتمدة، كما يحدث في حالات كثيرة، فإنه يمكن أيضاً قبول استخدام المعايير الترجمة، ولو جزئياً على الأقل، في تأليف نصوص أصلية، وهي التي تدخل "النظام الأدبي" تحت قناع الترجمات الصادقة، ولا تقابل نتيجة لذلك حاجز مقاومة مرتفع.

وتقول حجة توري إن الترجمة الكاذبة تمثل لنا الأفكار المقبولة عموماً عن الخصائص التي تحدد الترجمة المقبولة عند جمهور الثقافة المستهدفة في وقت من الأوقات. فمؤلف الترجمة الكاذبة الذي يريد إقناع قرائه بأنها فعلاً كذلك لا بد أن يأخذ في اعتباره توقعات من يمكن أن يقرؤوها. وبعد ذلك يميز توري بين ترجمات النصوص الأدبية وبين الترجمة الأدبية، قائلاً إنه على الرغم من بعض التداخل بينهما، فإن هذين النوعين من النصوص يتوسلان بمناهج مختلفة ولهما أهداف مختلفة، وهو ما يستتبع أن تختلف بالضرورة الأسئلة التي يطرحانها على الباحثين.

ويتضح لنا من متابعة ما يقول به توري أن "الترجمة الوهمية" من الأعراف التي رسخت منذ زمن طويل، وأن ضروب هذا النوع جديدة بزيادة الاهتمام النقدي عما حظيت به إلى الآن. إذ إن قصة بيير مينار عند بورخيس سوف تتسم بطابع عبثي مضاعف، عندما نذكر أن ثيرباتيس نفسه قد استخدم حيلة الترجمة الوهمية في روايته. ومن الصحيح أيضاً أننا، نحن القراء، نتواطؤ مع فكرة معينة عن الترجمة في شتى ألوان أساليب قراءتنا. وسوف نتطر هذه المقالة، بإيجاز، في بعض أساليب القراءة المذكورة والأنماط المختلفة للترجمة الكاذبة.

## المصدر غير الصادق

طُبعت رواية وفاة آرثر التي كتبها توماس مالورى فى مطبعة كاكستون عام ١٤٨٥. ويشرح كاكستون فى تصديره أن المادة الخاصة بآرثر كانت قد تكاثرت باللغة الفرنسية، واللغة الولزية، كما كان بعضها بالإنجليزية، ولكنه كلف مالورى بأن يصنع منها نصًا جديدًا، قائلًا:

وهكذا فإبنى، من باب محاكأتى لما نُشر بإيجاز فى الآونة الأخيرة باللغة الإنجليزية، مستعينًا بالذكاء البسيط الذى وهبه الله لى، وبفضل جميع اللوردات والسادة النبلاء وتصحيحهم إياى، أقدمت على طبع كتاب يتضمن القصص التاريخية النبيلة للملك آرثر المذكور وبعض فرساته، استنادًا إلى نسخة تسلمتها، وكان السير توماس مالورى قد أخذها من كتب فرنسية معينة، واختزلها إلى اللغة الإنجليزية.

ولنتأمل كلمة اختزلها؛ ذلك المصطلح الغريب فى هذا السياق. ما الذى يقول كاكستون إنه وافق على طبعه، على وجه الدقة؟ هل هو ترجمة أم تجميع أم شيء آخر؟ وهل هذا يهم؟ المؤكد أن المسألة لم تكن تهمة المؤلف (إن كان من الممكن اعتباره مؤلفًا) أو من تولى الطباعة، أو القراء عند نشر الكتاب أول مرة. إن وفاة آرثر نص يمثل إعادة سرد نحشد من المادة القصصية. إنه إعادة كتابة، وعلمنا أن نتذكر فى هذه اللحظة أن أندريه ليفيقيير كان يدعو، بصورة متزايدة، إلى وصف الترجمات بمصطلح آخر وهو "إعادة الكتابة"، وذلك أولاً لرفع مكانة المترجم وثانيًا لتفادى أوجه القصور فى مصطلح "الترجمة".

وإذا نظرنا إلى ذروة هذا العمل الضخم، أى وفاة آرثر فعلاً، وجدنا شيئاً بالغ الغرابة. لقد جرح آرثر فى المعركة ضد موردريد، والسير بديثير هو الشاهد الوحيد على وفاته، أثناء قيام ثلاث سيدات بحمله فى سفينة. والمرء قد يتوقع وصفاً مسيئاً للحظات آرثر الأخيرة، ولكن القصة تتناول نهايته فيما قد يكون عجالة سريعة:

وهكذا لم أجد قط كتابات عن آرثر تزيد على هذا فى الكتب المؤلفة، ولم أجد ما يزيد على موته المؤكد المذكور فيما قرأت قط، إلا أنه نقل فى سفينة فيها ثلاث ملكات على هذا النحو؛... ولم أعر قط على المزيد عن وفاة آرثر، غير أن السيدات أتين به إلى مكان شعائر دفنه، ويشهد على دفنه فى ذلك المكان ناسك كان يوماً ما أسقفًا لكنيسة كنتريرى، ولكن الناسك لم يكن يعلم علم اليقين أن المدفون كان حقاً جسد الملك آرثر، وهذه الحكاية هى التى أمر السير بديثير، أحد فرسان المائدة المستديرة، بكتابتها.

هذه فقرة باهرة، فالمؤلف يزعم، فيما يبدو، أنه يستقى روايته من عدة مصادر، ويقول، فيما يبدو، إن هذه المصادر "صادقة" أى حقيقية على نحو ما. ولكنه يزعم أيضاً أن السير بديثير، وهو شخصية خيالية، أمر بكتابة الحكاية. فأى حكاية يتحدث عنها؟ هل هى قصة موت آرثر التى زعم لتوه أنه استقاها من مصادر مختلفة؟ هل هى النص الذى يكتبه؟ أم تراهُ يزعم وجود مصدر صادق آخر، أى وجود مصدر يمكن أن يُنسبَ آخر الأمر إلى بديثير؟ ويا لها من طريقة عجيبة لإنهاء قصة وصل بناؤها إلى لحظة تحقيق العنوان وهو وفاة آرثر! أى إن مالورى يزعم وجود مصادر صادقة ثم يعتمد تشويش جميع الآثار التى

يمكن أن نفتقئها للوصول إلى تلك المصادر. ونحن القراء نتواطؤ مع هذا، لأنه من الحيل الجوهرية فى رواية القصص. وهى الحيلة نفسها التى يستخدمها هنرى جيمز فى روايته زيادة الضغط، على سبيل المثال، إذ يروى الراوى كيف أنه سمع قصة من شخص كان قد سمعها من المربية التى تعتبر بطلة القصة، وهى الحيلة التى يعيد بورخيس استخدامها المرة تلو المرة فى قصصه القصيرة، وبذلك يتعمد الطعن فى وجود حقيقة مطلقة أو مصدر لا يرقى إليه الشك.

فلنقل إذن إن هذه الحيلة الأدبية، أى المصدر المفترض الذى يستحيل على القارئ أن يتحقق من صدقه إطلاقاً، حيلة كلاسيكية كُتِبَ لها البقاء على مرّ القرون، وإنها من الأعراف القوية التى تستخدم فى الروايات البوليسية أو قصص الرعب على الدوام، باعتبارها قادرة على زيادة تشويق القارئ. وتستخدم هذه الحيلة فى وفاة مالورى إطاراً للقصة كلها، وداخل القصة نفسها. والقارئ يعلم ويجهل أن مالورى لم يكن يترجم أى شىء، فالذى يحدث هو أننا نتواطؤ منذ البداية مع زعم الناشر أن مالورى انطلق فى عمله من مصدر صادق، ثم نسمح للمؤلف أن يتلاعب بنا من خلال مراحل القصة، حتى فى أصعب اللحظات، لحظة موت البطل.

وفكرة وجود مصدر صادق أو أصلى خارج النص من الحيل المعتمدة فى قص القصص. ومزاعم كون النص ترجمة صورة أخرى من صور هذه الحيلة، والعمل الملحمى الذى كتبه مالورى يفترض أن عند القراء وعياً بمجموعة المواد الخاصة بأرثر والتى كانت قائمة من قبل بعدة لغات ويتناقلها الناس جيئة وذهاباً فى أرجاء أوروبا. وأما السؤال المطروح فهو إن كان لنا أن ندعو هذا النص ترجمة، فعلى الرغم أنه يفترض مقدّماً وجود أصل فى مكان آخر ويزعم أنه ترجمة لذلك الأصل، فليس الأصل نصاً واحداً بل مجموعة من المواد بلغات عديدة.

ويقدم لنا ما يسمى بالترجمة الذاتية بُعدًا آخر من أبعاد السؤال متى تكون أو لا تكون الترجمة ترجمة. كان المشهور عن صمويل بيكيت أنه يكتب بالفرنسية والإنجليزية. ويزعم أحيانًا أنه ترجم بنفسه نصوصه. وله مجموعة تتضمن أربع قصائد قصيرة نشرها عام ١٩٦١ بعنوان أربع قصائد، ونجد فيها النصوص الفرنسية والإنجليزية على صفحات متقابلة. وكون النصوص الفرنسية مطبوعة على الصفحات اليسرى يشير إلى أن القصائد كتبت أولاً بتلك اللغة. وتقول ملاحظة في الهامش للقارئ إن المؤلف هو الذى ترجم القصائد من الفرنسية.

والفوارق بين الصورتين الفرنسية والإنجليزية لهذه القصائد جذابة، ولكننى سوف أركز - فى حدود ما ترمى إليه هذه المقالة - على سطر واحد فقط، فالقصيدة الرابعة فى المجموعة بالفرنسية لبيت أن حبيبى يموت" تتكون من أربعة أسطر، يعبر الشاعر فى السطر الأول منها عن تمنيه وفاة حبيبته، ويرسم السطر الثانى صورة المطر الجاغل على المدفن، والسطر الثالث يجعل المطر يتساقط فى الشوارع التى يسير فيها الشاعر، وينتقل السطر الرابع إلى الحبيب الميت، ولكن فى صورتين مختلفتين اختلافًا عجيبًا، فالصورة الفرنسية تقول "وهو يبكى من كان يعتقد أنه يحبني"، والإنجليزية تقول "وهو ينعى أول وآخر من أحبوني". فالمعنى يختلف اختلافًا كاملاً بين اللغتين. فهل تعتبر الصورة الإنجليزية ترجمة إذن؟ إن السطر الأخير لا يقتصر فيما يظهر على كونه إعادة كتابة، بل إنه يمثل إعادة تفكير كاملة فى المفهوم الأصلي.

والطبعة التى تظهر فيها هذه القصائد تنص صراحة على أن الصورة الإنجليزية ترجمة. ولكن هذا الاختلاف فى المعنى يجعلنا نسأل: هل نستطيع نسبة

آية سلطة على الإطلاق "للأصل"؟ بل إن لنا أن نسأل أيضا إن كان يوجد "أصل"، إذ إن طبع هاتين الصورتين جنبا إلى جنب يعنى أننا نقرأ النصين و"نتعامل" مع العلاقة الجدلية بينهما، ولو أنهما نشرنا منفصلين لقرأنا أحدهما فقط ورضينا، ولكننا ما إن نسمع أن النص الإنجليزي ترجمة للنص الفرنسي حتى نواجه مشكلة "صدق الأصل". ويتمثل أحد الحُلول لهذه المعضلة في إنكار وجود أى أصل هنا، ومن ثم إنكار وجود ترجمة، بل افتراض أن لدينا صورتين للنص نفسه تصادف وحسب أن كتبهما نفس المؤلف بلغتين مختلفتين.

### اختراع إحدى الترجمات

ولنتحول الآن إلى حالة تلقى الضوء على صعوبة تعريف الترجمة. ففي عام ١٨٨٠ نشر برنارد قواريتش كتابا بعنوان **قصيدة الحاج عبده اليزدى**، وتقول صفحة العنوان إن النص قد ترجمه وكتب حواشيه صديق وتلميذ للمؤلف، وهو شخص يدعى ف. ب. ويزعم التصدير الموجه إلى القارئ أن النص "يهدف إلى أن يكون سابقا لزمانه" ويشير إلى أن التفاصيل الخاصة بالقصيدة ومؤلفها مدرجة فى آخر الكتاب.

وهذه التفاصيل زخرة إلى أقصى حد. فالقصيدة تشغل ٥٨ صفحة والحواشى ٤٠ صفحة أخرى. وتقول الفقرة الأخيرة فى الحواشى ما يلى:

هنا ينتهى نصيبي من العمل. ولقد كان، بصفة عامة، هائلا. إذ إننى حذف، كما يرى القارئ، فقرات شعرية متنوعة، وغيرت ترتيب فقرات أخرى. ولم يترجم النص حرقا فى أى جزء منه، بل أضيفت لمسة أوروبية مأثوفة على الكثير من المشاعر التى رأيت أن طابعها الشرقى أكثر مما ينبغى. ولما كان البحر الشعرى الذى استعمله الحاج عبده هو



البحر الطويل، فقد رأيت من المستحسن الحفاظ على هذه الخصيصة، وأن  
أتى بالقوافي السانجة غير البارزة نفسها في الأصل. فليعش وليزدد قوة!

(ق. ب.، ١٨٨٠)

والواقع أن النص لم يُترجم حرفياً "في أى جزء منه"، لأنه لم يترجم على  
الإطلاق. والتوقيع ف. ب. ليس إلا ريتشارد فرانسيس بيرتون، المترجم والمكتشف  
الجغرافى، والذي كان من أوائل علماء الأنثروبولوجيا (وعلماء السلوك الجنسي)  
ومن أكبر اللغويين الموهوبين فى زمانه. ونُشرت القصيدة بتوقيع ف. ب.  
(فرانك بيكر، الأنا الثانية له) فى ١٨٨٠ نفس العام الذى شهد نشر ترجمته للملحمة  
البرتغالية لوسيدا. وقد استغرقه مشروع الترجمة المذكور إلى الحد الذى جعله  
ينشر فى العام التالى دراسة عن مؤلف الملحمة "كامونيس" فى مجلدين، وتعليقاً  
على الملحمة. ولما كان مترجماً لودعياً فلماذا اختار أن يخفى هويته باعتباره  
مؤلف القصيدة وأن يبذل ذلك الجهد الجبار فى اختراع شخصية وهمية لنفسه، بما  
فى ذلك تلك الحواشى التفصيلية؟

وزعمت زوجته إيزوبيل أنه كتب هذا "العمل الرائع"، على نحو وصفها له  
فى تصديرها لطبعة عام ١٨٩٤، فى عام ١٨٥٣ بعد عودته من مكة المكرمة.  
ولو كان هذا صحيحاً فإنه يكون قد كتبها قبل نشر رباعيات عمر الخيام التى  
ترجمها فيتزجيرالد وحظيت بشعبية هائلة بما يزيد على أربع سنوات. ولو صح  
هذا لكان بيرتون، لا فيتزجيرالد، هو الذى قدم التصوف الفارسى إلى القراء  
الإنجليز. ولكن فرانك ماكلين، الذى كتب سيرة حياة بيرتون، لا يصدق ذلك على  
الإطلاق. إذ يقول إن إيزابيل "تكذب كذباً فاحشاً" فى جهودها الجبارة لإخفاء الحقيقة  
وهى أن بيرتون كتب هذا النص فى عام ١٨٨٠، ويقول إن فى النص أصداء  
لفظية من ترجمته لكامونيس، إلى جانب آثار من كونفوشيوس، ولونجفلو،  
وأرسطو، وبوب، وداس كبير، وبالموبال، وبطبيعة الحال من فيتزجيرالد (ماكلين،

١٩٩٠). ويقول إن بيرتون لجأ إلى هذه "الفزورة" المعقدة لا لشيء إلا لأنه "شعر أن القصيدة سوف توزن جنباً إلى جنب مع الرباعيات ويكتشف الناس أن القصيدة أقل وزناً". ولكن الواقع يقول وحسب إن فينترجيرالد كان شاعراً أفضل من بيرتون.

ومن الصعب الحسم على وجه الدقة في الفئة التي ينتمي إليها هذا النص. فلنا أن نصفه بأنه ترجمة كاذبة، وإن لم يكن الهدف، فيما يبدو، إدخال أي تجديد في النظام [الأدبي] المستهدف. ولنا أن نصفه بأنه تزييف أدبي، ولكن ذلك لا يبدو كافياً هو الآخر. فالذي لدينا كاتب قضى عمره في ترجمة نصوص من ضروب متنوعة من اللغات، وحاول تجربة كتابة نص كان من المحال أن يكتبه من داخل نظامه الأدبي الخاص. وإذاً فلا بد أن يعتبر ترجمة، لأننا إن لم نفعل لم نجد له مكاناً داخل النظام الأدبي الإنجليزي. وقد يعنى ذلك أنه يمكن وصفه بالمحاكاة، ولكن الحواشى المستفيضة التي لا تنحو نحو السخرية بأية حال ولا بد من أخذها مأخذ الجد، قد وضعت، فيما يظهر، لإضفاء درجة أكبر من الصدق على القصيدة، وكذلك كي تسمح له بالكتابة بطريقة لم يكن النظام الأدبي الإنجليزي يسمح بها، كما أن وصف العمل بالترجمة أتاح له إدراج الحواشى المفصلة التي استمتع، فيما يبدو، بكتابتها أقصى استمتاع، إذ لم يكن ليستطيع إلحاق مثل هذه الحواشى بعمل من إبداعه، وهكذا اضطر إلى التظاهر بأنه شخص يختلف عن أبداع نصه الخاص حتى يقدم ذلك النص بالطريقة التي أرادها.

## أدب الرحلات والترجمة

أدى النجاح الهائل لأدب الرحلات، خصوصاً في البلدان الناطقة بالإنجليزية إلى الزيادة المطردة في دراسته، فقد لفتت البحوث في مذهب ما بعد الاستعمار الأنظار إلى الخطاب الإمبريالي المضمهر في كم كبير من أدب الرحلات، ما

دام كُتِبَ هذا الأدب يرسمون صورهم للثقافات الأخرى للاستهلاك المحلي، وبذلك يضعونها في موقع "الأخر". وقد يبدو وصف إحدى الرحلات برينا، لكنه يتسم دائما بنوع أيديولوجي، إذ إن الرحالة يعالج مادته من منظور معين، ألا وهو منظور غير المنتمي إليها (على الأقل خلال زمن الرحلة ومكانها)، ويوجه ما يكتبه إلى الجماعة التي ينتمي إليها في وطنه. ويلخص مادان ساروب، انطلاقاً من مذهب إدوارد سعيد، التناقض الكامن في أدب الرحلات قائلاً:

من المهم، من ناحية معينة، أن يترك المرء وطنه للدخول في ثقافة الآخرين، ولكن ذلك، من ناحية أخرى، لا يرمي إلا إلى عودة المرء إلى ذاته ووطنه، فيحكم على خصائصه ونقائصه ويضحك منها. فالأجنبي يصبح، بتعبير آخر، الشخص الذي يُفَوَّضُ إليه ذهن الفيلسوف ذي النظرات النفاذة الساخرة، أي قرينه أو قناعه.

(ساروب، ١٩٩٤)

ومن الجوانب الجذابة بصفة خاصة لفك الشفرة المعقدة لأدب الرحلات الدور الذي تنهض به الترجمة، فما دامت النصوص موجّهة إلى القراء الذين يُفترض أنهم محرومون من الاطلاع على الثقافة التي يصفها الرحالة، فلا بد أن يشير النص إلى الاختلاف اللغوي. ومن ثم فإن من الحيل الشائعة استخدام الإنجليزية "الهجينة" (خصوصاً في الشرق الأقصى). ففي وصف ردموند أوهارتون للرحلة التي قام بها مع جيمز فينتون لجبال بورنيو [في إندونيسيا] نجد أن المرشدين السياحيين يتكلمون لغة إنجليزية ناجمة بوضوح من خيال الكاتب الملتهب، كما تبين هذه الفقرة:

"اسمع يا ليون. ما هذه الأشياء بحق الجحيم؟"

فقال ليون "ممتازة. نحفظها في الملح حتى نبلغ هذا المكان البعيد. إنها

الثعابين الصغيرة التى تعيش داخل الأسماك. ما تسميها؟"

وقلت "ديدان! يا ربى!"

فقال ليون "ديدان يا ربى. ممتازة"

(أوهانلون، ١٩٨٤)

القصد هنا رسم صورة فكاهية لاثنتين من الأوروبيين اللذين يُضطران إلى مواجهة أهوال الأطعمة غير المألوفة، وهو من المقومات الكلاسيكية لجانب كبير من أدب الرحلات. ولكن اللغة الإنجليزية غريبة، وتبدو ضرباً من اللغة المخترعة التى يُقصد بها الإشارة إلى أن المتحدث أجنبى، وهى حيلة تُفصح عن أقصى درجات التعالى، وترمى إلى نقل الإحساس بأن الحوار صادق، وتذكير القارئ بأن المتحدث يستخدم شكلاً غير مألوف من اللغة الإنجليزية. وأما احتمال كونها تسجيل صادق للغة الإنجليزية التى يستخدمها مواطن من بورنيو فأمر مشكوك فيه.

وفى النماذج الأخرى من أدب الرحلات قد نجد حوارات تتضمن إشارات مماثلة إلى الطابع الأجنبى، أو ربما كُتبت بالإنجليزية المقبولة التى تفترض لوناً من ألوان الترجمة. وكثيراً ما يسجل كتاب أدب الرحلات حوارات يزعمون أنها دارت بينهم وبين سكان بلدان أخرى، وفى بعض الحالات يعبّر الرحالة حدود بلدان كثيرة، ويقابل من يتحدثون بلغات مختلفة قد تزيد على عشر لغات، ولكنها تظهر فى النص مكتوبة بالإنجليزية. أضف إلى هذا أن الرحالة فى الأماكن المنعزلة يصادف، كما هو واضح، من ينكلمون لهجات محلية، وبعض كتاب أدب الرحلات يتفخرون بأنهم تحدثوا مع الكناسين وسائقى الجمال والفلاحات العجائز. والسؤال إذن ما اللغة التى يُفترض أن الحوار يمثلها.

والوصف الكلاسيكى الذى يقدمه روبرت بايرون للرحلة التى قام بها مع رفيقه كريستوفر بحثاً عن نماذج العمارة الإسلامية المبكرة فى بلاد الفرنس وأفغانستان، فى كتابه الطريق إلى أوزيانا، يستخدم شتى الاستراتيجيات للإشارة إلى أن الحوارات مترجمة على نحو ما. فأحياناً يستخدم الإنجليزية الهجين، وأحياناً يوحى بأن المتحدث يعرف الإنجليزية ويكتب الحوار بالإنجليزية الصحيحة، وفى إحدى الحالات يقدم الحوار بالفرنسية. ولكننا نجد أيضاً شتى ضروب الحوار المكتوب بالإنجليزية الصحيحة وإن كان الظاهر أنه دار بلغة أخرى. ومن نماذج هذا اللون الحوار الذى يدور أثناء الزيارة لمسجد فى مدينة مشهد. فالرجلان يجتهدان فى التكرار ويصبغان وجهيهما بلون قاتم، ولكن كريستوفر لديه لحية ذات لون فاتح، والدليل يبتكر له أسلوباً لإخفائها، قائلاً:

همس دليلنا إلى كريستوفر قائلاً تَمَخَّط من فضلك

لماذا؟

أطلب منك أن تَتَمَخَّط. ضع منديلك على أنفك وتَمَخَّط. لا بد أن تُخْفَى لحيّتك

(بايرون، ١٩٣٧)

ويطيع الرجلان أوامر دليلهما، الذى يخاطبهما بلغة ناظر مدرسة إنجليزية، ويدخلان المسجد. ويقدم إليهم الدليل مزيداً من التعليمات، بالنبرة الأمرة نفسها:

وهمس دليلنا قائلاً "والآن نقترّب من الباب الرئيسى. سوف أخاطبك يا مستر بايرون عندما نخرج. وأما أنت يا مستر سايكس فأرجوك أن تَتَمَخَّط وتسير خلفنا". ونهض الحراس والبوابون ورجال

الدين إجلالاً عندما شاهدوه مقبلاً، وكان يبدو منهنماً كل الانهماك فى حديثه الذى كان يشبه المونولوج الذى تقوله المأجورة التى تتولى تنظيف المنزل، وكانت نبرات الكلمات الفارسية رائعة إلى الحد الذى أبهجنى فأبدت اهتماماً صادقاً به. وهكذا قلت له قرقر قرقر قرقر قرقر. فرد على قائلاً تقول قرقر قرقر؟ فأجبت إننى قلت قرقر قرقر. فقال لى قرقر قرقر فقلت إننى قلت قرقر! قرقر قرقر قرقر قرقر... وكل فرد انحنى. وألقى دليلنا نظرة من فوق كتفه ليرى أن كريستوفر كان يتبعنا، وخرجنا فركبنا سيارة بالأجرة، وسرعان ما كنا نحك وجوهنا فى الفندق لإزالة الصبغة قبل العودة إلى القنصلية.

وللقارئ الحق فى أن يتساءل عما يحدث هنا. تُرى هل يتكلم الدليل بالإنجليزية، وهى فعلاً إنجليزية صحيحة، على الرغم من وجوده فى موقف خطر حيث يسعى لإخفاء حقيقة الإنجليزين؟ وأما حين كان يتكلم بالفارسية، وهو الذى نفترض حدوثه حتى يخدع الحراس والبوابين ورجال الدين الذين يراقبون ما يجرى، فما الذى عسانا أن نستنبطه عن مدى فهم المؤلف لما يقوله؟ والسؤال باختصار ما مدى الصدق الذى يمكن أن نجده فى هذا الحوار؟

ويَقْدُمُ هنا عنصر الصدق، أى الوصف الصادق الذى يقدمه الرحالة لما يراه، باعتباره من العناصر الأساسية فى أدب الرحلات، فالقراء مدعوون إلى المشاركة فى خبرة حدثت فى الواقع. وعندما نقرأ وصفاً لرحلة ما، فنحن لا نتوقع أن نقرأ رواية من الروايات بل نتوقع أن المؤلف سوف يُوثِّقُ خبراته بثقافة أخرى، ولكن اختراع الحوارات يكثر إلى الحد الذى يبدو معه انحلال عنصر الصدق. ونستطيع أن نقول إن أحد الأسس التى يقوم عليها أدب الرحلات يستند إلى التواطؤ بين الكاتب والقارئ بصدد فكرة الصدق، أى إن القارئ يوافق على "تفعيل التكنيب" ومساييرة ما يتظاهر الكاتب به.

وفى عام ١٩٩٠ نشر. وليم دالريمپيل وصفه الخاص لرحلة قام بها فى وسط آسيا. عنوانها فى زانادو: البحث. ويقف دالريمپيل خطى بابر، فىحكى كيف سافر مع صديقته عبر حدود بلدان مختلفة، ويقدم تفاصيل عدة حوارات فكاهية مع المسؤولين ورجال الشرطة. وفى مرحلة من المراحل، فى مدينة "ساو" فى إيران، يحكى كيف أنه أقنع أحد رجال الشرطة بأن يثق فيه بإطلاعه على بطاقة مكتبة جامعة كيمبريدج، إذ انبهر بها المسؤول الأجنبى إلى الحد الذى جعله يتجاهل الروتين الحكومى تجاهلاً تاماً. والمؤلف يقدم لنا هذه الحادثة التى تنتمى بوضوح شديد إلى تقاليد الكتابة الإمبريالية الفكية، باعتبارها صادقة، شأنها شأن الحوار الذى نجده فى آخر الكتاب عندما يقف الرحالان "على مسافة من كيمبريدج تبلغ نصف محيط الكرة الأرضية" ويصف المؤلف الموقع الذى يقول كولريدج إن قبلى خان بنى فيه قصره:

وفى الوادى، بجوار السيارة الجيب، وقف المغول يهزون رؤوسهم. وعندما تقدمنا نحوهم، وضع مندوب الحزب أصبعه السبابة فى فوده وحركه حركة دائرية ثم غمغم بكلمات باللغة المغولية. ثم ترجمها لنا قانلاً "مجانين. الإنجليز مجانين إلى أقصى حد". وقالت لويزا ونحن نعود إلى السيارة "أعتقد شخصياً أنه قد يكون فعلاً على صواب".

(دالريمپيل، ١٩٩٠)

إن أعرف أدب الرحلات تدعونا إلى قبول محادثات من هذا النوع باعتبارها حقيقية لا وهمية، ونحن دائماً غير واثقين من قضية اللغة: هل يمكن أن يتمتع هؤلاء الرحالة بهذه المعرفة اللغوية الفائقة التى تمكنهم من محادثة أى فرد وكل فرد أثناء عبورهم القارات؟ أم تراهم يقابلون دائماً وبمحض المصادفة أشخاصاً من أهالى تلك البلدان الذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة بل ويجيدونها إلى

حد استخدامها في الفكاهات والإشارة إلى ما تقتصر معرفته على الإنجليز؟ إن هذه المحادثات تقدم إلينا باعتبارها حقيقة وصادقة. فإذا كان المقصود أننا وقعت فعلاً، فإن صفة الصدق ينقلها اتخاذها مظهر الترجمة. ومن ناحية أخرى، نرى أن اتخاذها مظهر الحوارات المترجمة قد يقتصر الهدف منه على تشويش الخطوط الفاصلة ومنع أي أحد من استنتاج حدوث محادثة أصلاً أم لا. والمطلوب من القراء أن يؤمنوا بصدق حكايات كُتِّب أدب الرحلات، ولكن هذا يعني بذل جهد متعمد للإبقاء على الغموض الذي يكتنف مسألة المقدرة اللغوية، ونحن نتواطأ مع الإيحاء بأن الرحالة يستطيع أن يحدث أي فرد، في أي مكان في العالم، وأن يسجل محادثاته في صورة الأقوال المباشرة.

## الترجمة الوهمية

تعتبر الترجمة المفترضة من الأعراف التي يستخدمها كُتِّب أدب الرحلات لإضفاء طابع الصدق على ما يصفونه. ومن الأعراف الأخرى التي يستخدمها هؤلاء الكتاب عرضاً، ويستخدمها كتاب القصص الخيالية على نطاق أوسع، استخدام علامات في النص للإشارة إلى أن الحوار يدور بلغة أخرى. ونشير بصفة خاصة إلى أحد الأعراف التي نشأت في القرن التاسع عشر، ألا وهو استخدام اللغة الإنجليزية السائدة في العصور الوسطى بحيث تدل هذه اللغة على أن المتحدثين لا يستخدمون الإنجليزية إطلاقاً.

وكان استخدام هذه الإنجليزية القديمة للإشارة إلى أن المحادثة كانت تجري بلغة أخرى من الحيل المفضلة لمؤلفي القصص الخيالية الإمبريالية مثل رايدر هاجارد. ورواية ألان كواترمين التي كتبها هاجارد (١٨٨٧) تتضمن نماذج ممتازة. ونجد في الرواية أن كواترمين الذي يحكي القصة رجل هرم يحاول أن



يَتَجَاوَزُ مَحَنَةَ وَفَاةَ وَلَدِهِ، فَيَقُومُ بِرَحْلَةٍ إِلَى إِفْرِيقِيَا مَعَ أَصْحَابِهِ الْمُوثُوقِ بِهِمْ، وَهُمْ السَّيْرُ هَنْرِي كِيرْتِيسَ، وَالْكَابِتَنُ چُونُ جُودَ، وَمَقَاتِلُ مِنْ إِحْدَى قِبَائِلِ الزُّوْلُو يَدْعَى أُمْسُلُوبُوجَاسَ، وَبَعْدَ سُلْسَلَةٍ مِنَ الْمَغَامِرَاتِ الْأَكْلِيمَةِ، يَصْلُونَ إِلَى مَمْلَكَةِ مَجْهُولَةٍ تَحْكُمُهَا مَلِكَتَانِ، الْأُولَى تَدْعَى نَائِيلِيْبِنَا، وَهِيَ مَلِكَةٌ صَالِحَةٌ شَقْرَاءُ زُرْقَاءُ الْعَيْنَيْنِ، وَالثَّانِيَةُ تَدْعَى سَوْرِيْسَ، وَهِيَ فَاسِدَةٌ سُودَاءُ الشَّعْرِ. وَأَوَّلُ مَا يَفْعَلُونَهُ حِينَمَا يَصْلُونَ وَيَنْزِلُونَ مِنَ الْقَارِبِ الَّذِي أَقْلِيمُهُ هُوَ قَتْلُ بَعْضِ أَفْرَاسِ النَّهْرِ فِي الْمِيَاهِ الضَّحَلَةِ الْمَجَاوِرَةِ لِلْمَدِينَةِ الْكَبِيرَةِ، وَبِذَلِكَ يَقْتَرِفُونَ إِثْمَ تَدْنِيْسِ الْمُقَدَّسَاتِ؛ لِأَنَّ أَفْرَاسَ النَّهْرِ مُقَدَّسَةٌ فِي تِلْكَ الْمَمْلَكَةِ، وَهُوَ مَا يَجْرُ عَلَيْهِمُ الْكِرَاهِيَةُ الشَّدِيدَةُ مِنْ جَانِبِ رَنِيْسِ الْكَهْنَةِ، "أَجُون"، الَّذِي يَرِيدُ قَتْلَهُمْ. وَتَقَعُ الْمَلِكَتَانِ فِي غَرَامِ السَّيْرِ هَنْرِي، وَلَكِنَّهُ لَا يَبَادِلُ الْحُبَّ إِلَّا نَائِيلِيْبِنَا. وَتَتَأَمَّرُ سَوْرِيْسُ مَعَ أَجُونِ عَلَى قَتْلِ الدِّخْلَاءِ، وَلَكِنْ الْمُؤَامَرَةُ تَفْشَلُ وَيَنْفَقُ السَّيْرُ هَنْرِي وَنَائِيلِيْبِنَا عَلَى الزَّوْاجِ آخِرِ الْأَمْرِ. وَتَقْدُمُ لَنَا لِحِظَةً اتِّخَاذَ هَذَا الْقَرَارِ نُمُودَجَا وَاضِحًا لِاسْتِخْدَامِ التَّرْجُمَةِ الْمَضْمُرَةِ فِي النَّصِّ. نَقْدُ هُزْمِ أَجُونِ، وَلَايِدُ مِنْ اتِّخَاذِ قَرَارِ بِشَأْنِ مُصِيرِهِ:

قَالَ السَّيْرُ هَنْرِي "كَنتُ أَقُولُ.. مَا دَمْنَا سَوْفَ نَحْبِسُهُ، فَلَمَّا أَنْ نَطْلُقَ سِرَاحَهُ أَيْضًا، إِذْ لَنْ يَفِيدَ بِشَيْءٍ هُنَا". وَأَلْقَتْ عَلَيْهِ نَائِيلِيْبِنَا نَظْرَةً غَرِيبَةً وَقَالَتْ بِصَوْتٍ حَادٍ جَافٍ "ذَاكَ اعْتِقَادُكَ يَا مُوَلَايَ؟" وَقَالَ كِيرْتِيسُ "مَاذَا؟ لَا.. لَا أَرَى أَى نَفْعٍ فِي بَقَائِهِ". وَلَمْ تَقُلْ شَيْئًا وَإِنْ ظَلَمْتَ تَرْمِقُهُ بِنَظَرَاتٍ تَتَمُّ عَلَى الْحَيَاءِ وَالْعُذُوبَةِ مَعًا. ثُمَّ أَدْرَكَ مَرْمَاهَا أَخِيرًا، وَقَالَ فِي نَبْرَاتٍ مَرْتَجِفَةٍ "أَرْجُو الصَّفْحَ يَا نَائِيلِيْبِنَا. تَرَاكَ تَعْنِينِ أَنَّكَ تَرِيدِينَ الزَّوْاجَ مِنِّي الْآنَ؟" وَجَاءَ رَدُّهَا بِسُرْعَةٍ قَائِلَةً "كَلَّا! لَا عَلِمْتُ لِي، وَلِيَنْفَصِلَ مُوَلَايَ فِي الْأَمْرِ، فَإِنْ كَانَتْ هَذِهِ مَشِينَةً مُوَلَايَ فَالْكَاهِنُ حَاضِرٌ وَمَذْبَحُ الْهَيْكَلِ قَائِمٌ".

(هَاجَارْدُ، ١٨٨٧)

والمقصود باستخدام اللغة الشبيهة بلغة العصور الوسطى [الموازية للغة التراثية هنا - المترجم] أن تشير إلى أن الحوار مترجم، من لغة زو - قنڊى، وهى اللغة التى يُفترض أن الأهالى يتكلمونها. وناييلينا تستخدم هذه اللغة فى كل الأحوال، ولكن السير هنرى يتحول من الإنجليزية الصريحة المباشرة إلى ما يشبه لغة العصور الوسطى، للدلالة على أنه انتقل إلى لغة زو - قنڊى. أضف إلى ذلك أن الرواية تبين بوضوح شديد أن الإنجليزية الصريحة هى اللغة المفضلة إلى أقصى حد. وعندما تبدأ مراسم الزواج، يلاحظ كواترمن أن ناييلينا تصغى بتركيز إلى كلامان أجون، "خشية أن يعمد الكاهن إلى الخداع فيعكس وضع الابتهالات بحيث تنتهى المراسم بطلاقيما بدلاً من زواجهما". وحالما تصل المراسم بلغة زو - قنڊى إلى نهايتها، يعرض كواترين أن يقرأ الصيغة الإنجليزية لمراسم الزواج، وهو العرض الذى يعلن العريس على الفور قبوله، مشيراً إلى أنه لا يشعر بأن "تصف الزواج قد تحقق".

واللغة ذات دلالة بالغة فى هذه الرواية، فالإنجليزية تبدو لغة الأمانة والأدب والنبيل، وأما زو - قنڊى فهى لغة أجنبية، وكونها "أجنبية" (ومن ثم فهى غير صادقة، ومخادعة وغامضة) يشار إليه بالطابع الوهمى للعصور الوسطى، واستخدامها مثل استخدام الإنجليزية الهجين "الوهمية"، استراتيجية نصية بالغة الدلالة؛ لأنها تعنى ضمناً انحط من شأن اللغة الأجنبية ومن يتحدث بها، وتوحي بأنهما أدنى فى المكانة والذكاء وشتى ألوان الصفات الأخرى من الإنجليزية. والسرعة التى انتقلت بها هذه الاستراتيجية إلى أدب الرحلات جديرة بالمزيد من البحث، كما أنها تثير أسئلة مهمة عن شفافية تصوير كاتب أدب الرحلات لطبيعة "الأخر" من خلال اللغة.

## النتائج

وأما ما يجوز لنا أن نستنبطه من هذا الاستقصاء الموجز لأنماط "الترجمة" التى تعتبر إشكالية فهو أن هذه الفئة من فئات الترجمة غامضة وغير مفيدة،

وهو ما يصدق على حالنا منذ زمن بعيد، فإليه ترجع كل المهارات حول البت في الفرق بين صور "الاقتباس" وأشكال النصوص المترجمة، و"ضرورة المحاكاة"، والتجادل حول درجات الأمانة أو الخيانة، والانشغال بفكرة "الأصل" إلى درجة اليوس.

ولكن الناس في العصور الوسطى كانوا يمتعون بموقف أكثر انفتاحاً إزاء الترجمة، ولم يكن الكتاب يعمنون. فيما يبدو، في إطار المقابلة الثنائية بين الترجمة والأصل، بل في إطار من المرونة التي تكسب كلاً من هذين المصطلحين ظلال معانٍ كثيرة متنوعة. والواقع، على نحو ما كثر التذليل عليه، أن مفهوم الأصل من ثمار الفكر في حركة التنوير الأوروبية، فهو اختراع حديث، ينتمى إلى عصر مادي، ويحمل في طياته شتى الدلالات التجارية المضمرة الخاصة بالترجمة، وبالأصالة وملكية النص.

فلا يمكن لرواية مالورى وفاة آرثر أن توصف بأنها ترجمة، من جانب معين، لأنها لا تعتمد على نص مصدري صريح، ولكنها لا يمكن أن توصف أيضاً بأنها نص أصلى بسبب وجود مجموعة في الواقع من المواد المصدريّة التي أقام مالورى روايته على أسسها. والمؤلف يلعب بهذا الانقسام، فيوحى على الدوام بأن يلتزم "بأصل" المؤلف الفرنسي، من دون أن يوضح قط من هذا المؤلف أو ما هذا الأصل.

ويزداد تعقيد مشكلات ما يعتبر ترجمة وما لا يعتبر ترجمة حين ننظر في الترجمة الذاتية والنصوص التي تزعم أنها تُرجمت من مصادر غير موجودة. فالترجمات الذاتية التي قام بها بيكيت من المحال أن تكون ترجمة مهما اشتط بنا الخيال أو طبقنا أيًا من التعريفات الموجودة للتبادل. ولكن كونها ترجمة منصوب عليه بوضوح، ومن ثم فلا بد أن تأخذ أية قراءة ذلك في حسابها. وقصيدة بيرسون تزعم أنها ترجمة، بل ترجمة علمية، لكنها ليست كذلك. أم تراها كذلك؟ فللمرء

الحق في أن يحدس أنه لم يكن ليكتبها على الإطلاق لو لم يكن أحاط باللغة العربية إحاطة كاملة وحاول جامها أن يكتب نصه العربي الخاص باللغة الإنجليزية. لقد كان بيرتون في الواقع يخترع عمله الخاص باعتباره ترجمة.

والنوع الأدبي الذي يتمتع بشعبية جارفة، أي أدب الرحلات، تقع الترجمة في صلبه. ولكن أي نوع من الترجمة؟ هل تُترجم الحوارات الفعلية إلى اللغة الإنجليزية، أم تُترجم الإنجليزية العرجاء إلى إنجليزية صحيحة تيسيرا لقراءتها؟ أم ترى تقدم إلينا حوارات وهمية تماما باعتبارها ترجمات مضمرة إثباتا لصدق المؤلف؟ إن مسألة الصدق جوهرية هنا، ما دام صدق المؤلف نفسه معرضا للخطر. ودعوة الكاتب قراءه إلى التواطئ مع فكرة قيامه بالترجمة تدعم صدقه.

وتعود قضية الصدق إلى الظهور عندما ننظر في حوار بلغة إنجليزية غير سليمة في أدب الرحلات أو في الروايات، ألا وهو الحوار الذي يُقدّم باعتباره ترجمة من دون النص قط على ذلك. وهنا توسم فئة الترجمة باستعمال نمط خاص من اللغة، وتستخدم فكرة الترجمة في تأكيد النوايا الطيبة للراوي، الذي يقدم إلينا فيما يبدو نصا دون وساطة. ويتجاوز هاجارد ذلك ليوحى بتفوق اللغة الإنجليزية، عندما يقابل بين لغة القرون الوسطى الزائفة، بوضوح، وهي محل اللغة الأجنبية، وبين الصراحة والأمانة للغة الإنجليزية المستخدمة في الحياة اليومية. وإمكان استخدام فكرة الترجمة بهذه الصورة انصاخرة في التلاعب الأيديولوجي أمر له مغزاه.

كانت نقطة الانطلاق في هذا المقال ازدياد الإحساس بالقلق إزاء تعريفات الترجمة، وخصوصا بالكلام ذي المسحة الأخلاقية عن الأمانة والخيانة. ويساعدنا جديون توري بمفهومه عن الترجمة الكاذبة، لكننا ما إن نبدأ في تأمل كيف يستخدم الكتاب مصطلحات الترجمة وفكرة وجود "أصل" أصيل في موقع ما خلف النص الذي أمامنا حتى يصبح السؤال عن "متى تكون الترجمة ترجمة ومتى لا تكون

كذلك "سؤالاً تزداد إجابته صعوبة. وربما نجد فائدة أكبر في النظر إلى الترجمة لا باعتبارها فئة مستقلة ولكن باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية التي يتواطؤ فيها الكاتب والقارئ. ويوحى هذا بأن على مبحث الدراسات الأدبية، ومبحث تحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] بصفة خاصة أن يعيد النظر في الترجمة، إذ إن فحص الترجمة باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية لم يحظ إلى الآن باهتمام كبير. ويرجع السبب في هذا بلا شك إلى أننا انشغلنا انشغالاً أكبر مما ينبغي بالمعارضة الثنائية داخل نموذج الترجمة، واهتمنا اهتماماً أكبر مما ينبغي بتعريف وإعادة تعريف العلاقة بين الترجمة والأصل. وحتى عند الطعن في نموذج الأصل المهيمن والترجمة الخاصة له، فسوف تبقى فكرة وجود نوع ما من الأصل المهيمن، سواء كان ذلك باللغة المصدر أو اللغة المستهدفة. لقد حان الوقت لتحرير أنفسنا من القيود التي كبلنا بها مصطلح الترجمة، والإقرار بأن لدينا مشكلات عويصة في تحديد المعنى الدقيق لمصطلح لايزال مراوفاً لنا، فسواء اعترفنا بالحقيقة أو أنكرناها، فلقد دأبنا على التواطؤ مع أفكار بديلة عن الترجمة طيلة حياتنا.

## الفصل الثالث

### ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنبياء بالإنجليزية

أندريه ليفيفير

تهدف معظم النصوص التي تترجم اليوم، في عصرنا الحالي، إلى توصيل المعلومات، سواء كانت عن الكمبيوتر أو السيارات ومضخات نقل السوائل وما شابه ذلك. وتهدف ترجمات أخرى - وهي الآن أقلية، وإن لم تكن دائما كذلك - إلى تنشيط دورة رأس المال الثقافي. والفرق بين المعلومات ورأس المال الثقافي بالمعنى الذي قدم بيير بورديو المصطلح الأخير به يمكن صوغه بإيجاز فيما يلي: المعلومات هي ما تحتاجه لأداء عملك على المستوى المهني، ورأس المال الثقافي هو ما تحتاجه حتى يرى الناس أنك تنتمي إلى "الدوائر الصحيحة" في المجتمع الذي تعيش فيه.

ويمكن أن يقال إن الهدف من نمط ثالث من الترجمات يقع على مستوى التسرية عن النفس، فلهذا الغرض يترجم المترجمون الروايات ويدور الحوار بين الممثلين في الأفلام السينمائية أو يطبع على الشاشة، كما يمكن أن يقال إن الهدف من نمط رابع من الترجمات هو محاولة إقناع القارئ بالقيام بعمل معين، لا بغيره. ويستند هذا التمييز غير الدقيق بين الأنماط الأربعة للترجمة إلى وجود أربعة أنماط من النصوص بصفة عامة. وهذا تقسيم أولي إلى حد بعيد، بطبيعة الحال، ومن

أسباب ذلك التى لا يستهان بها أن كثيرا من النصوص التى تنتقل المعلومات أو تسعى إلى الإقناع تحاول أيضا أداء ذلك بأسلوب يتضمن بعض التسرية، وأن كثيرا من النصوص التى تكتب أساسا للتسرية عن القارئ يمكن القول بأنها تقدم معلومات أيضا بل وتنجح فى بعض الأحيان فى الإقناع بالقيام بعمل ما.

لكننى سوف أركز فيما يلى على النمط الثانى من النصوص/ الترجمات، أى النصوص التى قد يكون هدفها الأساسى تقديم معلومات، أو التسرية، أو مزيجا من هذا وذاك، أو محاولة الإقناع، ولكننا نحظى بالاعتراف بها باعتبارها تنتمى إلى "رأس المال الثقافى"، لثقافة معينة، أو "لثقافة العالمية". ورأس المال الثقافى المذكور يُنقل ويُشر ويُنظم بعدة وسائل من بينها الترجمة، لا فيما بين الثقافات فقط بل أيضا داخل إطار الثقافة الواحدة. ولقد شهد تاريخ الترجمة محاولات لنقل رأس المال الثقافى على نطاق واسع، كما حدث فيما يسمى "مدارس الترجمة" فى طليطلة (إسبانيا) أو فى بغداد، ومثل سياسات محمد على الرامية إلى إدخال العلوم والفنون والآداب والتكنولوجيا الفرنسية فى مصر فى القرن التاسع عشر، ولكننى لن أتعرض هنا لهذه المحاولات بل سوف أرصد حظوظ بعض ترجمات ملحمة الإنيادا التى كتبها فيرجيل، إلى اللغة الإنجليزية، وإن لم أعترم، على الإطلاق، رصد "تاريخ" الترجمات الإنجليزية لهذه الملحمة، مهما يكن تقريبا، إذ إننى أريد أن أبين وحسب كيف يمكن الاستفادة من مفهوم رأس المال الثقافى فى دراسة الترجمة الأدبية.

إذن فالرأسمال الثقافى هو رأس المال الذى يستطيع المتقنون إلى الآن أن يزعموا امتلاكه، بل وإلى حد ما، أن يتحكموا فيه، بخلاف رأس المال الاقتصادى الذى لم يعد معظم المتقنين قادرين على الزعم - مجرد الزعم - بامتلاكه. فالرأسمال الثقافى هو ما يجعلك مقبولا فى مجتمعك عند انتهاء عملية التكيف الاجتماعى المعروفة باسم "التعليم". وحتى إن كنت من علماء الذرة أو تمارس مهنة

بالغة التخصص، فالمجتمع يتوقع منك القدرة على المشاركة في مناقشة موضوعات معينة، من مبرانت إلى فيليب روث، ومن واتو إلى فكتجنشتاين.

كان القرن السابع عشر يعتبر أن الإحاطة بشعر فيرجيل، لا بملحمته الإنيادة وحسب، من رأس المال الثقافي. بل في قلب ذلك المفهوم نفسه، أو قريباً منه. ولم يعد ذلك الافتراض من البديهيّات في عصرنا انحالي. ويقول ديفيد ويست (١٩٩٠) المترجم الأخير للإنيادة في مقدمته. بنبرة المدافع عن عمله إلى حد ما، إن النص الذي ترجمه لم يعد من النصوص التي عفى عليها الزمن" (ص ٨). وعبارته ذات وقار شديد من شأنه أن يجعل قوة تأكيده نفسها تشير، على الأقل، إلى بعض الشكوك الباطنة. ولكن بعض المترجمين المحدثين يلجأون إلى القياس، فيقيمون الصلات بين بعض جوانب الأصل وجوانب الزمن الذي يعيشون فيه، وغرضهم إقناع القراء بأنهم لن يضيعوا وقتهم، وأن قراءة ما يرونه "تصّاً عتيقاً"، لولا أنه لا يزال يُعتبر رأس مال ثقافي، قد تثبت فائدتها لهم آخر الأمر. وعلى سبيل المثال نجد أن روبرت فيتزجيرالد (١٩٩٠) يقول للقارئ إنه قرأ الإنيادة 'في الشهور الأخيرة للحرب العالمية الثانية' (ص ٤١٤) ويضيف قائلاً "إن معركة أكتيوم التي خاضها سلاح البحرية عندنا وقعت قبل الظهر بوقت طويل" (ص ٤١٤) أي إنه يربط ما بين المعارك الفاصلة في الحرب الأهلية بين أنطونيو وأوغسطس وبين الحرب في المحيط الهادئ، ويضيف أيضاً "إن عمليات الانزال البحري ستكون في جزيرة هونشو، وسوف أكون هناك. وتزيد أهمية ذلك عن المتعة الأدبية" (ص ٤١٤). ويأخذنا رولف همفريز (١٩٥٣) إلى سنوات ماكارثي، فيطرح بعض الأسئلة الإنكارية مثل "ما نوع هذه الدعاية التي تجعل الأعداء، بصفة عامة، أشد جاذبية وتنوعاً وأقدر على إثارة التعاطف معهم مما نحن عليه؟" (ص ٨) ومثل "فلا ينبغي لمنظمة وطنية من نوع ما التحقيق مع هذا الكاتب المخرب، الذي يتلقى المال سرا من إحدى الدول الأجنبية" (ص ٩)؛ وأما ألن



ماندلبوم (١٩٨١) فيو الذى يربط بين ترجمة الملحمة وحرب فيتنام قائلا "إن السنوات التى قضيتها فى هذه الترجمة وسَّعت من نطاق ذلك الاستياء الشخصى؛ فإن هذه الدولة (التي لم أعد أستطيع أن أشير إليها، بسبب حرب فيتنام، باسم "المجتمع" فيو لفظ برئ) قد فعلت ما لم نكن نتصوره وجاءت بالبشاعة نفسها" (ص ١١). وأما الحرب فى البوسنة وفى رواندا، والتطهير العرقى، فلا بد أن تنتظر الترجمة التالية، ولكننى واثق كل الثقة أنها سوف تجد لها مكانا ما فى مقدمة الترجمة.

وأما أصحاب الترجمات الأولى للإنيادة، من جافن دجلال إلى جون درايدن ومن تلاهها، فلم يكونوا بحاجة إلى إدراج مثل هذه الأقوال فى مقدماتهم، بل ولم تكن جماهير قرائهم تتوقع منهم ذلك، لأن فيرجيل كان يمثل لهم رأس مال ثقافى، بل رأس مال من الطبقة الأولى، وإن لم يكن السبب مقصورا على كونه فيرجيل إذ يقول جون جيلورى (١٩٩٣) إن الرأسمال الثقافى، فى المقام الأول، "رأس مال لغوى، فهو الوسيلة التى يصل بها المرء إلى معرفة لغة يقبلها المجتمع ويقدرها خير تقدير" (ص ٩). وفى زمن درايدن كانت اللاتينية لاتزال قادرة على أن تزعم كونها تلك اللغة، على عكس ما أصبحت الحال عليه قطعا فى زمن همفريز. وهكذا فإن ترجمة فيرجيل كانت تعنى، من زمن درايدن حتى سنجلتون، جعل اللاتينية - بصورة ما - فى متناول أيدي قرائك، وسوف يتضح أن عدة أشكال قد ابتكرت لتحقيق ذلك، ولكن هذه الأشكال كانت تشترك فى ظاهرة واحدة، أى إنها كانت تمثل أنماطا من الترجمة التى لا تحاول أن تحل محل الأصل، بل أن تستكملة، فى حين أن الترجمات الحديثة تسعى أساسا لاحتلال مكانه. كانت عدم معرفة فيرجيل فى زمان فيرجيل يمكن أن تعنى استبعاد الفرد من المجتمع الراقى، بصفة خاصة، كما كان يمكن أن تعنى أيضا للطبقة البورجوازية الناهضة، وهو الأهم، الاستبعاد من "التعامل"، بكل معانى هذه الكلمة مع المجتمع الراقى. وأما

الجهل باللاتينية، من ناحية أخرى، فكان من المؤكد أن يعنى الاستبعاد، والحرمان من الاستفادة لا من "التعامل" بالمعنى التجارى الواضح للكلمة بالضرورة. ولكن من الحراك الاجتماعى الذى كان يطمح إليه الذين يشاركون فى ذلك الضرب من التعامل، أى الحصول على "الفوائد الثقافية والمادية التى ينالها من أصاب قدرًا من التعليم العالى" (ص ٩).

ولم تكن الأرستوقراطية فى زمن درايدن تحتاج إلى الحراك الذى يُعلى مكانتها، فقد كانت إما على القمة أصلاً أو بدأت الانحدار من تلك القمة، وغدت تتطلع إلى الحصول على رأس مال اقتصادى، لا ثقافى، لإيقاف الانحدار المذكور. وأما الرأسمال الثقافى فكانت البورجوازية الطامحة فى حاجة ماسة إليه، وسرعان ما أتاحت المشاركة فى رأس مالها الاقتصادى للأرستوقراطية حتى تكتسب الرأسمال الثقافى الذى تتمتع به الأرستوقراطية. وبعبارة أخرى نقول إن ترجمة فيرجيل لم تكن تواجه جمهورًا متجانسًا، وهو ما كان درايدن يدركه، إذ يشكو فى مقدمته من أنه لم يستطع تكريس الوقت الذى كان يرجوه للترجمة: قائلًا "كل ما أستطيع قوله أننى كنت أحتاج إلى وقت أطول، ولكن مطابقة بعض أنصارى ازداد صخبها إلى الحد الذى لم أعد معه قادرًا على تأجيل نشر الترجمة" (ص ٣). ومع ذلك فإن درايدن، فى المقدمة نفسها، المهداة إلى راع له من الأرستوقراطية، يستشهد بسطور باللاتينية من الكتاب العاشر للإلياذة، ويردف ذلك بقوله "ولا أقدم هنا ترجمتى لهذه الأبيات الشعرية (وإن كنت أعتقد أننى لم أخفق فى ترجمتها) لأننى أعرف أن جنابك العالى تعرف الأصل خير المعرفة، ومن ثم لم أشأ أن أدعك ترى نص فيرجيل والنص الذى كتبته متجاورين هنا" (ص ٢٧).

ومن المشكوك فيه إن كان جميع أنصار درايدن "يعرفون الأصل خير المعرفة" على نحو ما يصف به درايدن "صاحب الجناب العالى"، وهكذا فإن

درايدن يترجم لفئتين على الأقل من فئات جمهور القراء، الأولى منها أريستوقراطية، وهى التى قد لا تحتاج إلى مترجم يُمكنها من الحصول على رأس المال الثقافى الذى يمثله فيرجيل، أو تتعلق بأهداب وهم يوحى إليها أنها لا تحتاج إليه، والثانية هى البورجوازية، وخصوصاً أفراد الشريحتين الوسطى والدنيا من هذه الطبقة، وهى التى تحتاج فعلاً إلى مترجم وتريد الاطلاع على نص فيرجيل بل واكتساب اللغة اللاتينية نفسها، وبالإضافة إلى ذلك أن تتعلم الحديث المقبول عن نص فيرجيل. وليس من قبيل المصادفة إذن أن ترجمة درايدن لا تقتصر على إدراج حواش خاصة بالحقائق المرتبطة بالنص، بل وتشارك أيضاً فى المناقشات الدائرة بين شراح ونقاد فيرجيل، مثل ماكروبيوس، وپونتانوس، وروبيوس، وسيجريس، وهو يحدد "اعتراضاتهم الرئيسية" على فيرجيل فى مقدمته، قائلاً إنها موجّهة "ضد مغزى الملحمة أو العبرة منها، وضد المدة أو طول الفترة الزمنية التى يستغرقها الحدث فى الملحمة، وما لديهم من اعتراضات على أخلاق البطل فيها" (ص ١٧). وأما مغزى فيرجيل (أى استعداده لمناصرة السياسات التى وضعها أو غسوطوس، وهو موضوع يعود همفريز إلى ذكره فى مقدمته، كما أشير إلى ذلك آنفاً) وأخلاق إنياس، فربما لم تكن من الألغاز العويصة عند فئة القراء الذين لم يتلقوا التعليم الرسمى الذى يتضمن دراسة الآثار الأدبية الكلاسيكية بالتفصيل، ومن ناحية أخرى، فإن مجرد إدراك مشكلة طول الفترة الزمنية، باعتبارها مشكلة، كان يقتضى من المترجم اطلاع هذه الفئة من القراء على شتى نظريات الملحمة الشائعة فى زمن درايدن، خصوصاً النظريات الفرنسية التى كانت تصر على وجوب عدم تجاوز الزمن الذى تستغرقه الملحمة مدة عام واحد.

إذن فإن توزيع الرأسمال الثقافى وتنظيمه من خلال الترجمة يعتمدان، على الأقل، على العوامل الثلاثة التالية، وهى التى سوف نضيف إليها عوامل أخرى فى

غمار التحليل: (١) حاجة الجمهور أو بالأحرى حاجاته، وحاجة الجماهير أو حاجاتها، وهو العامل الذى سأتصدى له أخيراً، و(٢) راعى الترجمة أو من دفع إلى وضعها، و(٣) المكانة العليا النسبية للثقافتين، المصدر والمستهدفة، والنغمة الخاصة بكل منهما.

ولنبداً بالعامل الثالث. لا يهمننا إن كان صاحب "الجناب العالى" الذى يخاطبه درايدن تحديداً يستطيع فعلاً مقارنة ترجمة درايدن بالأصل اللاتينى، ولكن المهم فعلاً هو أن تلك الإمكانية كانت قائمة، بل وأنها كانت تحدد - إلى درجة بعيدة - كيف يقرأ الترجمة جانباً على الأقل من الجمهور الذى وضعت من أجله. ولا نكاد نتصور اليوم وجود قراء فعلاً (ولابد أن نفترض وجود عدد كبير منهم) لم يكونوا يقرءون الترجمة لما يمكن أن تقدمه من معلومات، على نحو ما هو معتاد حالياً، بل - دون مبالغة - للنظر فيما فعله المترجم بالنص أو فيما أضره فيه. وربما يكون أقرب ما يشبه ذلك فى زماننا ما يفعله مدرسو النصوص الكلاسيكية الذين لا يحتاجون إلى الترجمات التى يضعها طلابهم حتى يفهموا الأصل بل للتحقق من مطابقة هذه الترجمات للأصل لكى يحكموا على مدى فهم الطلاب له. هذه الطريقة فى قراءة الترجمات تلقى بعبء كبير على كاهل المترجم، بطبيعة الحال، فالمترجم (وقد اتضح أن جميع المترجمين المذكورين فى هذا النص من الذكور) لابد أن يقيس كل ما يكتبه بما فى الأصل. والمترجمون المحدثون لا يزالون يزعمون أنهم يفعلون ذلك، بل ويفعلونه حقاً، ولكن ليس استناداً إلى المفهوم القائم على وجود عدد كبير نسبياً من القراء القادرين فعلاً على قياس درجة التزام المترجم بما يقوله مؤلف النص الأصلى.

وفىما يتعلق بترجمات الإنيادة المنشورة على مدى ثلاثمائة سنة بعد نشر جافين دجلانس ترجمته للمرة الأولى عام ١٥٥٣، ظلت اللغة اللاتينية، والأصول اللاتينية، على الدوام تشغل وعى القراء. وسواء كانت تكتسب قيمتها من اعتبارها

جانباً من التعليم وفق المذهب "اليوماني" (الإنساني) أو يُطمح إليها كوسيلة للتقدم الاجتماعي فأمر لا يهم. فالواقع يقول إن الترجمات (ناهيك بالكتابات الأصلية) كانت توضع تحت ظلال اللاتينية، وهو حال لا يختلف عن إلقاء الإنجليزية اليوم بظليها على الإنتاج الأدبي والثقافي في شتى أرجاء العالم.

ولننظر الآن في العامل الثاني: فالرعاة أو الدافعون إلى الترجمة يتولون التكليف بها أو على الأقل يتولون نشرها على الجمهور. والمنطق يقول إذن إنهم سيكون لهم رأى على الأقل في تشكيل الاستراتيجيات التي يختارها مختلف المترجمين في ترجماتهم. ففي حالة ترجمة كريستوفر بيت للإنيادة لم يكن الراعي سوى الشاعر العظيم ألكسندر پوپ. وكما يقول چون كوننجنجتون (١٩٠٠) في تاريخه لترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، التي تمثل جانباً من مقدمته الطويلة لترجمته الخاصة للملحمة: "كان بيت صديقاً مقرباً من سبنس، صديق پوپ، وأبدى الشاعر العظيم - بكلمات لا يبدو أنها خُفِظَتْ - موافقته على تجربة لَوْلَاهُ لما أمكن تحقيقها" (ص ٢٩). وبعد قرنين كتب سيسيل داي لويس ترجمته (١٩٥٢) بناءً على تكليف راعٍ مختلف كل الاختلاف، إذ يقول في مقدمته "يسر من حلّ مشكلتي أنني كُفِّتُ بالترجمة بقصد إذاعتها في الراديو" (ص ٨) ثم يعرض بعد ذلك القرارات الاستراتيجية الجوهرية التي اتخذها نتيجة لذلك قائلاً إنه كان عليه "زيادة الزخم إلى حد كبير" (ص ٨) و"تتويج الأماكن... يمكن تحقيقه بصورة أفضل من خلال النظم" (ص ٨) و"الحاجة إلى الحفاظ على انتباه المستمع" (ص ٨) وهو ما دفعه إلى "استخدام تعبير عامي حادّ جرى هنا وهناك، أو عبارة مبتذلة قد تنبه السامع بظهورها في سياق غير مألوف" (ص ٨). ومع ذلك، فإن الرعاة أو الدافعين على الترجمة لا يمكن تحديدهم بهذه السهولة، فقد يكونون من تجار الكتب الذين يكتشفون نقصاً معيناً في السوق، وقد يكون الدافع شيئاً غامضاً مثل "توقعات الجمهور"، وهي التي قد تتجسد في لحظة من اللحظات في أشخاص تجار الكتب

المذكورين أنفاً. وقال كوننجتون عن ترجمة بيريسفورد للإبيادة عام ١٧٩٤: "كانت ترجمة كوبر لهوميروس قد ظهرت لتوها، وقد أدرك الجميع ما هي حقاً عليه من امتياز نادر، وكان من المغرّى من ثم أن يحاول أخذهم تكرر الطريقة والردّ بترجمة فيرجيل" (ص ٢٧). وأما "الطريقة" المقصودة فكانت استعمال النظم المرسل بدلاً من الشعر المقفى الذي استخدمه درايدن، بحيث تمثل من ثم إعادة النظر في الموقع الرئيسي الذي يشغله درايدن في سلسلة نسب ترجمات الإبيادة إلى الإنجليزية.

وقد وضع ج. ك. ريتشاردز (١٨٧١) أوجز تعريف للمعنى الذي أحاول التعبير عنه بمصطلح النسب أو "البنوة" (filiation) عندما قال إن "الترجمة النّى يحكم جمهور القراء بأنها الأفضل تفوز بامتلاك الميدان" (ص ٥). ومع ذلك، فمن المحتمل أن قراء اليوم سوف يختلفون معه في "تصنيف" تقديره للترجمة الفضلى، إذ إنه يعتقد اللواء لترجمتين يقول "إن أى طامح جديد لا بد أن يعتبرهما أقوى منافستين له، ألا وهما ترجمة درايدن، وترجمة المرحوم الأستاذ كوننجتون" (ص ٧). ولا يزال درايدن يشغل تلك المكانة إلى اليوم، وأما ترجمة كوننجتون فلم يكتب لها البقاء بعده إلا بسنوات معدودة. ومع ذلك فإن درايدن نفسه لم يعد يُعتبرُ المعيارَ من حيث "المضاهاة" والمنافسة، كما كان حاله يوماً ما، فالمرجمون المحدثون للإبيادة لا يزالون يعترفون بالمهارة الفائقة لدرايدن، لكنهم لم يعودوا يشعرون بأن عليهم أن يتحدّوه عملياً. وإن كان لنا أن نصّف موقفهم قلنا إنهم يحسدونه. فكما يقول سيسيل داي لويس: "ليست الأحوال مواتية لنا كما كانت أيام درايدن، فليس لدينا اليوم أسلوب خاص بنا في الشعر، أى ليس لدينا أسلوب "أدبي" مصطنع يمكنه الإحياء بأسلوب فيرجيل" (ص ٧). فإذا نظرنا إلى القضية من زاوية الرأسمال الثقافي وجدنا أن هذا سبب آخر لقلّة من يهتمون بقراءة فيرجيل اليوم، فالأمر لا يقتصر على أنهم لم يعودوا يحتاجون إلى اللاتينية، ولكنه يتجاوز

ذلك إلى إحساسهم بأن الترجمات الشائعة لم تعد قادرة على تمكينهم من الاطلاع "المضمون" على نمط "عالي القيمة" من اللغة الإنجليزية، وإن كان ذلك لا يرجع إلا إلى تزايد الشكوك في وجود مثل هذا النمط نفسه.

وكان المترجمون القدامى ينظرون إلى درايدن نظرة مختلفة، إذ إن كريستوفر بيت الذي نشر ترجمته للمرة الأولى في عام ١٧٤٠، أى بعد نشر ترجمة درايدن بنحو أربعين سنة، يشعر بأنه لا بد له من تقديم "تبرير" في تصديره، وذلك كما يقول "لمنع القارئ من أن يتخيل أنني أحاول منافسة درايدن في ترجمته، فلا يوجد اسم أكنّ له مقداراً أكبر من الإجلال والاحترام الحقيقي من اسمه" (ص ٧). ثم يعترف بيت، بعد ذلك، قائلاً "إنني استعرت، في أماكن مختلفة، حو خمسين أو ستين سطراً كاملاً من السيد درايدن. وأعتقد أنني لا أحتاج إلى الاعتذار عما أبحثه لنفسي، بل أخشى أن يتمنى القارئ لو أنني استعرت عددًا أكبر من السطور من ترجمته النبيلة" (ص ٨). وللمرء الحق في أن يسأل عن سبب إحساس بيت بضرورة وضع ترجمة خاصة به. ولا ترجع الإجابة فقط إلى التحدى الذي تفرضه المنافسة، ما دام بيت يعرف كما هو واضح، أنه سوف يشتبك في معركة خاسرة مع درايدن، ناهيك بفيرجيل، ولكن الإجابة تكمن في مفهوم الرعاية المشار إليه آنفاً، إذ إن بوب أراد من بيت أن يجرب الترجمة بنفسه. وما إن تحقق ترجمة معينة مكانة ترفعها فوق كل ما ينافسها، كما كان حال ترجمة درايدن في وقت مبكر من تاريخ ترجمات الإنياداة إلى الإنجليزية، حتى يمكن النظر إلى تلك الترجمة، أو الظن بأنها، على الأقل، تؤثر في الترجمات اللاحقة تأثيراً سلبياً، أى إنها تكاد تجعل "من غير المتصور" على المترجمين اللاحقين أن يتجاوزوا المعايير التي وضعتها الترجمة التي غدت معيارية. ويتهم درايدن معارضوه بأن استخدامه للقافية قد "خفق" التجديد، إذ يقول ريتشاردز إن ضرورات استخدام القافية تشكل عقبة كئوداً في طريق الاختيار الحر للغة

المطلوبة لتمثيل معاني المؤلف الأصلية بأدق صورة وأنسبها" (ص ١٣) كما أنه يصب لبغاته على الترجمات المتممة "بالإسهاب الموهن للنص" (ص ١٥) ويعتقد معارضو درايدن أن المترجمين لم يلجأوا كثيراً للترجمة بالنظم المرسل، وهو البديل عن القافية، وذلك، على وجه الدقة، بسبب نجاح درايدن، وإن كان النظم المرسل "هو البحر الشعري الخاص بالملاحم الإنجليزية، ويعتبر في نظري أنسب بحر تتطلبه إعادة صوغ ملحمة تنتمي إلى أمة أخرى" (رودز، ١٨٩٣، ص ٨).

ويلجأ المترجمون المنافسون، من أجل الخلاص من "السيطرة الخائفة" التي تفرضها الترجمة المعتمدة، إلى اتخاذ موقف متوقع يمكن وصفه "بالبنوة السلبية" أو الحط من قيمة الأسلاف الذين قد يُزعم أن عملهم يشغل مكانة "الترجمة المعتمدة"، فيقول جافن دجلاس إن إعادة صوغ كاكستون للإبيادة لا يشبه الأصل إلا "كما يشبه الشيطان القديس أو غسطينوس" (ص ٨). وفيرفاكس تايلور (١٩٠٧) يذم درايدن بما يشبه المدح قائلاً "يجوز لنا أن نعتبر أن ترجمة درايدن تشغل المكان الأول بين ترجمات الإبيادة إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، على الرغم من افتقارها إلى الأمانة" (ص ١٢) ويحاول ج. ك. ريتشاردز أن يستبعد كوننجتون قائلاً: "إن الصورة التي تبرز خلف صفحة المترجم ليست صورة بوبليوس فيرجيليوس مارو، بل صورة السير وولتر سكوط" (ص ١٢)، والسبب، كما يراه ريتشاردز، يكمن في الإيحاءات الطليقة الرنانة للبحر الشعري، وهو البحر المناسب للأساطير المنظومة على الحدود بين اسكتلندا وإنجلترا أو لرومانسات زمن الفروسية" (ص ١٠). أي إنه يقول، بعبارة أخرى، إن كوننجتون ربما كان يحاول أن يزيد من قدرة ترجمته على "التسلية" ويرفع من قيمتها باستخدام أسلوب كتابة الشعر القصصي الذي أشاعه السير وولتر سكوط وأحبه الناس حباً جماً، ولكن هذا كان فيما يبدو بمثابة خيانة في نظر الذين يعتبرون أن القيمة القائمة على احتمال القدرة على التسلية ليست من العوامل التي يجب أن نأخذها مأخذ الجد في نقل الرأسمال الثقافي.



وفى إطار تعليق ريتشاردز على ترجمة كونجرتون، يضرب المثال بأحد العوامل الثابتة الأخرى التى تنتمى إلى السلسلة التى نعمل على تثبيتها، ألا وهو عامل القياس، ولقد أشرت إليها باختصار آنفاً على مستوى ما يسمى عادة "بالمضمون" عند مناقشة محاولات المترجمين المحدثين للإيادة إقناع قرائهم بأن هذه الملحمة لاتزال جديرة بالقراءة، خصوصاً عند ترجمتها. ولكن القياس يوجد على مستوى آخر أيضاً. ويشير فيرفاكس تايلور إلى أحد هذه العوامل عندما يقول "كان فيرجيل يستخدم بحر الداكتيل السداسى التفعيلة [الموازى للهِزَج التام عندنا] لأن التقاليد الأدبية فى زمانه كانت تقضى باستخدام هذا البحر فى كتابة الملاحم. ويمكن أن نقيم الحجة بالمنطق نفسه على أن التقاليد الإنجليزية تشير إلى أن النظم المرسل هو الوسيط الصحيح" (ص ١٤). أى إن المرء يقارن بين تقاليد اللغتين - عادة بطريقة تظلم ما يفضلها إلى حد ما - ويجد "الترخيص" فى التقاليد الأصلية والمستهدفة بطرائق كثيرة مختلفة، فالمنطق يقول إنه يمكن التوصل إلى نتائج كثيرة مختلفة. فبينما نجد فيرفاكس تايلور مثلاً يستند إلى التقاليد تأييداً لاتخاذ النظم المرسل نمطاً شعرياً مثاليّاً لترجمة فيرجيل، يُظهر جون كونجرتون ميلاً أكبر إلى حد ما فى اتجاه تقاليد اللغة المستهدفة ويقول "من المفهوم تماماً هذه الأيام أن كتابة النثر فن يضارع فن كتابة الشعر" (ص ٤٨). ومن ثم فقد ترجم الإيادة بمزيج من الشعر والنثر. وأما ديفيد ويست، فيفسر القياس بأسلوب آخر قائلاً "لا أعرف أحداً فى نهاية قرننا [أى القرن العشرين] يقرأ الشعر القصصى الطويل بالإنجليزية، وأنا أريد للإيادة أن تُقرأ" (ص ١٠).

وأخيراً يمكن أن نرى أن القياس، أو عدم إجراء القياس، يقوم بدور معين على المستوى الأيديولوجى، أى الشبكة الفكرية التى تتكون من الآراء والمواقف التى تعتبر مقبولة فى مجتمع معين وفى وقت معين، والتى من خلالها يصل القراء والمترجمون إلى النصوص. انظر إلى المناقشات التى كانت ملتزمة أحياناً

واستمرت حتى عام ١٨٠٠ تقريباً، حول معاملة إينياس، بطل الملحمة، لحبيبته الملكة دايدو. وبعد ذلك نجد أن الموضوع يختفى تقريباً عن الأنظار، ولكنه ولا شك يدعو بشدة إلى إحيائه، ولابد أن يتمتع دون شك ببث حياة زاخرة فيه عندما تظهر أول ترجمة للإنيادية في إطار المذهب النسوي [مذهب نصرة المرأة]. وكان المترجمون قبل عام ١٨٠٠ قد وضعوا ثلاثة خطوط دفاعية عن فيرجيل، أو عن إينياس، أو عنهما معاً. فأما درايدن فكان يعتبر الأرباب مسؤولين مسؤولية تامة عما حدث قائلاً "من المحال تبرير انعدام حساسية البطل إلا بأن جوبيرتر رب الأرباب قد أصدر أمراً مطلقاً بذلك" (ص ٣٢)، وذلك على نحو ما فعله جاثين دجلانس قبله قائلاً "قذا كان الأمر الذي أصدرته الأرباب جعله يحدث في يمينه، فإنهم يتحملون المسؤولية، ولا بلام إينياس المذكور على ما فعل" (ص ١٧). وأما بيت فينحي باللائمة على دايدو وحدها، قائلاً إنها "جسورة، مشبوبة العاطفة، طموح وخنون، ولكن خصيصتها المميزة هي التظاهر بما ليس فيها" (ص ٩). ولكن جوزيف تراپ يلقي المسؤولية على إينياس لا على فيرجيل قائلاً "على الرغم من أن دوافع الأرباب القوية تمثل ذريعة تغى إينياس إلى حد كبير، فإنها لا تبرر موقفه. لقد كانت تلك نقيصة فيه لا في الشاعر" (ص ٢٢٣).

وعلى العكس من ذلك نجد أن قصة هجر إينياس للملكة دايدو قد استُخدمت لتدعيم قيم المجتمع المستهدف باعتبارها نموذجاً سلبيّاً. ويعرض جاثين دجلانس القضية بوضوح وجلاء في مقدمته قائلاً "إنني أمر ذوات العاطفة المشبوبة بالاعتاظ بما حدث لدايدو، وأن يَحْذَرْنَ الأغراب من أبناء الأمم الخرقاء، وألا يقتربن ما يُلقَى بهن في جهنم" (ص ١٨٣). ومن الصعب أن نتصور أن يقول أسقف كلاماً غير هذا، ما دام قد قرر أن يقول شيئاً. وأما درايدن، الذي كان أبعد ما يكون عن منزلة الأساقفة، وكان يخاطب مجتمعا لا يتمتع بأشد الأخلاق صرامة، فيقدم لنا هذا التعليق الساخر: "قد تتعلم الفتيات مما حدث لدايدو، وعليهن أن يأخذن العبرة منها

فلا يحتمين بكهف لأنه أسوأ ملجأ يمكن اللجوء إليه هرباً من المطر، خصوصاً إن كان في صحبة الفتاة حبيب لها" (ص ٣١).

وقد تصالح المترجمون لا مع الشبكات الفكرية المختلفة وحسب، بل مع الشبكات النوعية المختلفة أيضاً. وتحقيقاً لذلك عليهم أن يعتنقوا المبادئ الشعرية السائدة في الثقافة المستهدفة في وقت إنجاز الترجمة، وكذلك من حيث التوتر القائم بين المبادئ الشعرية للأدب المصدر والمبادئ الشعرية للأدب المستهدف، فهو يؤثر لا بد للمترجم أن يفُضّه، ومعظم المشاكل في هذا المجال من المحتمل أن يواجهها المترجم في إطار ما يسمى "بالشكل" لا في إطار ما يسمى "بالمضمون". وكان درايدن وخلفاؤه الذين تلوه مباشرة يرون أن مفهوم "الشكل" يتسع ليشمل فكرة الملحمة نفسها، وأفكارهم في هذا الموضوع تقدم لنا نموذجاً واضحاً للبنوة، إذ يمتدح درايدن فكرة فيرجيل عن الملحمة؛ لأنها "لا تتضمن شيئاً ذا طبيعة أجنبية"، "مثل الروايات التافهة التي أدرجها أريوسطو وغيره في قصائدهم"، مناصراً بكل حسم المفهوم الكلاسيكي للملحمة ومدافعاً عنه ضد الرومانسات التي أشاعها أريوسطو وكذلك بوياردو. ويتبنى بيت مقولة درايدن حرقياً، حتى بشكلها الطباعي، ثم يضيف إليها المزيد قائلاً إن [الملحمة الحقّة] "لا تتضمن شيئاً ذا طبيعة أجنبية، مثل الروايات التافهة، التي يدرجها أريوسطو، بل وناسو وقلولتير في قصائدهم، وهي التي تضلل القارئ وتبیه نوعاً آخر من المتعة" (ص ٦). ويقول إن تلك المتعة من النوع الذي يتسبب في إعادة اللين [إلى النفس] وسلب قوتها وانحلالها واتجاهها نحو الرذيلة" (ص ٦). وهكذا يتخذ بيت موقفاً أكثر صرامة في الدفاع عن الملحمة الكلاسيكية بإدراج ناسو وقلولتير جنباً إلى جنب مع أريوسطو، إذ إن الحل الوسط الذي كان ناسو قد توصل إليه، أي مزج الملحمة الكلاسيكية بالرومانس، كان يعتبر مقبولاً تقريباً منذ نشره الملحمة التي كتبها بعنوان تحرير أورشليم ونشر كتابه النظري عن الملحمة بعنوان المقالات. ويقدم

تراپ أخیراً صورته المَعْدَلَة لحة درايدن قائلًا "إن وصف المشاعر الدفاعة وتصويرها (كما يفعل قيرجيل)... يختلف عن وصفها وإلهابها (كما يفعل أوقسيد). ولكن كُتَاب الرومانسات والروايات الحديثة يَحْمِلُون أكبر مسؤولية عن هذا" (ص ١٩٣).

وبعد انقضاء قرن كامل، أَخَلَّتْ المناظرة المبكرة عن الطبيعة "الحقة" للملحمة مكانها لمناظرة حول المفاضلة بين اختيار النثر أو الشعر، أو بين اختيار أحد نمطين من النُّظْم لترجمة الإنيادة. ويقول فيرفاكس تايلور "يبدو من الواضح أن الترجمة المنثورة لن ترضينا حقًا أبدًا؛ لأنها سوف تفتقر دومًا إلى الطابع الموسيقي للنظم المتواصل" (ص ١٠). وربما كانت أقرب الحجج إلى الإِراجامطية، في هذا السياق، هي الحجة التي يقدمها ج. ك. ريتشاردز للإعلان عن مزايا ترجمته. وفيما يلي نص ما يقوله:

تتكون الكتب الستة الأولى من الإنيادة من ٧٥٥ سطرًا في الأصل.

وتتكون ترجمة السيد درايدن من ٦٤٩٥ سطرًا.

وتتكون ترجمة السيد بيت في نفس البحر الشعري من ٦٥٢٣ سطرًا.

وأعتقد أن ترجمة السيد كوننجتون تتكون من ٧٣٠٠ سطر.

وقد مكنتني استخدام النظم المرسل من ترجمة الكل في ٥٤١٠ سطور.

والواضح أن "التضخم" الناجم عن استخدام المزدوجات المقفأة، وهو الذي بدأه درايدن وغيره ممن "أعاقوا أنفسهم" كما يقول جيمز رودز "بالنزول على مقتضيات النظم المقفى" (ص ٨) ووصل إلى مرحلة أفلت زمامه فيها عند كوننجتون، كان يحتاج إلى من يضع حدًا له باستخدام النظم المرسل. ولو أن الطول النسبي كان حدًا معيار الوحيد للحكم على الترجمات لكانت ترجمة ريتشاردز أفضل من الترجمات الأخرى التي وضعها المنافسون الذين يقيس نفسه بهم.

وتتضمن المبادئ الشعرية استخدام المفردات، إذ ينبغي من الزاوية المثالية أن تتفق مع مفردات الأصل ومع مفردات الجمهور الذى يكتب المترجم من أجله. ودر ايند على وعى كامل بهذا، إذ يقول فى مقدمته الطويلة "ربما أكون أول إنجليزى وضع نصب عينيه المحاكاة الدقيقة للشاعر [فيرجيل] من حيث البحر الشعرى، واختيار الألفاظ، ووضعها فى السياقات الكفيلة بتحقيق عذوبة الجرس" (ص ٥١) ولكنه لا يقتصر على ذلك بل يضيف قائلاً لقد حاولت أن أجعل فيرجيل يتكلم بالإنجليزية التى كان يمكن أن يتكلمها لو كان قد ولد فى إنجلترا وفى هذا العصر" (ص ٦١). وكما هو متوقع، كان غيره من المترجمين يعزفون عن جعل فيرجيل يتكلم الإنجليزية السائدة فى زمانهم، وخصوصاً الإنجليزية التى تتضمن كلمات وعبارات لم تكن شائعة فى اللاتينية فى عصر فيرجيل، بدافع من احترام استخدام فيرجيل لللاتينية. ويدعو جاكسون نايت (١٩٥٨) على سبيل المثال، إلى استخدام لغة إنجليزية ذات غرابة طفيفة أحياناً ما دامت اللاتينية عند فيرجيل تكسوها الغرابة أحياناً" (ص ٢٢). وهو فى الوقت نفسه يدعو إلى استعمال مستوى من اللغة الإنجليزية يتسم بعدم التعبير عن الشخصية قدر الطاقة، ولا يرتبط زمنياً بالإنجليزية فى منتصف القرن العشرين" (ص ٢٢) وإن كنا نتصور أنه لن يبلغ فى ابتعاده عن الشخصية وعدم انتمائه الزمنى ما بلغته اللغة المستخدمة فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى، إذ كانت هذه الترجمات تعتمد على لغة كان يُعتقد أنها "لازمنية" وإن كان رأى حالياً يميل بازدياد إلى اعتبارها "عتيقة" وحسب، ومن ثم فإنها تأتى بنتيجة عكسية من حيث إمكان متعتها للقارئ، وانظر ترجمة فيرفاكس تايلور للسطور الخمسة الأولى من الكتاب الرابع من الإنيادة:

وَقَعَتْ هُنَاكَ فَرِيَسَةٌ لِعَذَابِ آلَامٍ مِنَ الْأَشْجَانِ  
فَذَوَتْ وَزَادَ نُحُولُ مُلْكَتِنَا بِمَا تُخْفِي مِنَ النَّيرَانِ

فالجُرْحُ قَاسٍ يَنْهَشُ الدَّمَ فِي غُرُوقٍ ذَابِلَاتٍ مِنْ زَمَانٍ  
وإِلَى خَيَالِ الْمَرْأَةِ الظَّمْأَى الَّتِي هَدَّ الْغَرَامُ بِهَا الْكَيَانَ  
عَادَتْ شَجَاعَةٌ قَائِدٌ عَلِمَ وَصِيْتُ بِلَادِهِ فِي كُلِّ آنٍ

وسوف أتصدى أخيراً للعامل الأول ألا وهو حاجة الجمهور الذى يمكن أن يقرأ النص أو حاجات الجماهير، فهذه هى المسؤولة عن الاستراتيجيةات المختلفة التى يستخدمها مختلف المترجمين فى أوقات شتى، بل إنه يمكن اعتبارها العامل الذى يسترشد به المترجم فى عمله على أول المستويات الأساسية، ألا وهو المستوى الذى تتخذ فيه أشمل القرارات الاستراتيجية. والحاجات المختلفة المشار إليها من العوامل المسؤولة عن ازدواج سلسلة النسب الذى تنتمى إليه ترجمات فيرجيل إلى الإنجليزية، اعتباراً من القرن السابع عشر، فأما السلسلة الأولى فتتكون من مترجمين مثل درايدن، أهم ما يشغلهم محاكاة الأصل والتعادل معه، ولكن من دون تجاهل تعريف القراء فى الوقت نفسه بالنظرات المعاصرة إلى الأصل، وأما السلسلة الأخرى التى بدأت بعد نسيان كثير من الترجمات الأولى، فتضم المترجمين الذين حاولوا أن يجعلوا الرأسمال الثقافى الذى يمثله فيرجيل واللغة التى كان يكتب بها متاحاً لأكبر عدد ممكن من القراء، وبأكبر عدد من الأشكال التى كان المعتقد أن تساعد على تحقيق هذا الغرض. وسوف أنتقل الآن لتقديم مناقشة موجزة لهذه الأشكال، وللمواقف من ورائها.

يقول جوزيف تراب فى مقدمته لترجمته التى نشرت أول مرة عام ١٧٣٥ إنه "من المحال الاستمتاع بشعر الشاعر فيرجيل، إلا إذا فهم المرء معانيه ومبانيه باعتباره كاتباً" (ص ٣) ويقول تراب بعد ذلك إنه "من المقطوع به أن كثيراً من السادة من ذوى الشرائع الطيبة والأحكام الرقيقة فى المن وفى الريف كادوا ينسون اللاتينية (وإن لم ينسوها تماماً) أو لا يحيطون بها الإحاطة الكافية لقراءة فيرجيل

باللغة الأصلية" (ص ٣). وهؤلاء "السادة" هم الجمهور الذى يوجه تراب ترجمته إليه، وهو يشكّل ترجمته داعياً لتلبية احتياجاتهم، وانظر إلى مقولته التالية: "ولما كانت هذه الحواشى بالإنجليزية، فإن الصعوبة الرئيسية التى يصادفها هؤلاء السادة فى قراءة الشراح قد أزيلت تماماً" (تراب، ص ٤). وتراب يشير هنا إلى الحواشى التى كثيراً ما تقتبس من الشراح المعتمدين المشار إليهم آنفاً. وكانت هذه الحواشى تكتب وتطبع، لسوء الحظ، باللغة اللاتينية فى معظم طبعات الإنيادة المتاحة عندما نشر تراب ترجمته، إن لم يكن فى جميع الطبعات. وهكذا فإن كتابة الحواشى المصاحبة لترجمته بالإنجليزية أيضاً تعتبر بلا شك عاملاً إضافياً يشجع القراء على شراء عمل تراب. وعلى أية حال فقد مكنته الحواشى أن يقول بثقة أكبر "سوف أكون قد وقعت فى ضلال كبير إن لم يستطع القراء من خلال هذه الترجمة والحواشى معاً أن يزدوا من فهمهم لفيرجيل باللغة اللاتينية" (ص ٤).

وتوجد ترجمات أخرى تحاول أن تحقق الغايتين معاً، فبعضها مثل ترجمة أندروز التى نشرت عام ١٧٦٦، تزعم قدرتها على أن تكون "أدباً رفيعاً" وفى الوقت نفسه "مدخلاً" مفيداً إلى القصيدة. ويقول أندروز إن "ترجمته موجهة على غرار ذلك" إلى "الشبان فى مجتمعنا الذين درجوا على حب العلم"، ثم يضيف قائلاً "ولم أجد فى غمار عملى أى تناقض بين هاتين الغايتين" (ص ٨). وربما كان قراؤه يختلفون معه، وهم الذين يقول إنهم قد "يحتاجون إلى المزيد من المساعدة فى الأبنية النحوية"، ما دامت ترجمته لم تطبع منها طبعة ثانية قط. ومما له مغزاه أن موقف أندروز تجاه نشر الرأسمال الثقافى يكتفبه بعض الغموض. فهو ينعى ما يراه حقيقة مجتمعه ألا وهى أن "المستويات المنخفضة من التعليم، مثل التى لابد من توافرها لمن يمارس التجارة والمؤامرات السياسية، تبدو شائعة بين العامة" ثم يضيف قائلاً إن العلم لا يستطيع أن يتفاخر، من ناحية أخرى، "بوجود علماء أفاضل مثل الذين شهدهم القرون السابقة" (ص ٦-٧). ويبدو أن أندروز يعنى أن الذين شرعوا فى تكديس

رؤوس أموال اقتصادية لا يأتون عموماً لرأس المال الثقافي، وأنه قلق إزاء هذه الحال، مفصلاً بذلك عما يعتبر، في جوهره، رد فعل أرسطوقراطي يقول إن انتشار التعليم على نطاق واسع جعله يفقد ما كان عليه يوماً ما.

ومن الطريف أن التصدير الذي كتبه تراب لترجمته يناقض تماماً رد الفعل الأرسطوقراطي الظاهر في تصدير أندروز، وهو ما سوف يزداد إيضاحه فيما يلي، إذ إن تراب كان يرى أن على البورجوازية الطامحة أن تكتسب معرفة بالتراث الكلاسيكي بكل وسيلة ممكنة. وأما حين يتوقف "طموح" البورجوازية، أي حالما تنجح في أن تشغل مواقع السلطة الحقّة، فسوف تبدأ في حماية ما أصبح "لها" رأس مال ثقافياً، وصيانتَه من نوع الانتشار الذي غداً "يسير المأخذ"، على نحو ما يظهر في تصدير سنجلتون، الذي نشير إليه أدناه.

وأما جوزيف ديفيدسون فإنه ظل منحازاً إلى البورجوازية "الطامحة"، محاولاً توفير "مداخل" مفيدة إلى الإتيادة من خلال الجمع بين ثلاثة كتب على الأقل في كتاب واحد. وقد تمتعت ترجمته بدرجة عالية نسبية من الرواج، إذ نشرت أول الأمر في عام ١٧٤٣، ثم أعيد نشرها في ١٨٠١ و ١٨١٠، و ١٨١٣، و ١٨٢١، و ١٨٣٠، و ١٨٣١، و ١٨٤٨، بل وحتى عام ١٩٠٦. وعنوانها جدير باقتطافه كاملاً:

أعمال فيرجيل مترجمة إلى النثر الإنجليزي، بصورة قريبة من الأصل بقدر ما يسمح به اختلاف المصطلح اللغوي بين اللغتين اللاتينية والإنجليزية، إلى جانب وجود النص ونظام البناء اللاتيني في الصفحة نفسها، وأما الحواشي النقدية والتاريخية والجغرافية والكلاسيكية فهي بالإنجليزية، مقتبسة من أفضل الشراح القدامى والمحدثين، بالإضافة إلى عدد كبير من الحواشي الجديدة كل الجودة. والكتاب يصلح للاستخدام في المدارس، وللأفراد من السادة.



ويقدم ديفيدسون فى هذا الكتاب من ثلاثة أسطر إلى خمسة من النص الأصلي فى أعلى الصفحة، ومن تحتها تأتي الترجمة والحواشي، على نحو ما يتوقع قراء القرن العشرين، ولكنه يقدم أيضًا شيئًا آخر يدرجه فى أبرز مكان أى تحت الأصل وفوق الترجمة والحواشي. وهذا الشيء يسمى "الترتيب" أى ترتيب تتابع الكلمات منطقيًا، بعد انتزاعها من أماكنها فى السطور المنظومة وإعادة كتابتها نثرًا. وهذه التقنية، بطبيعة الحال، من روافد تقاليد عريقة فى تدريس اللاتينية، وكان المفترض فيها أن "يفسر" الطالب النص [وفق قواعد اللغة] حتى يزيد من فهمه له. وهذا هو المقصود "بالأبنية النحوية" التى يشير إليها أندروز على نحو ما أوردناه آنفاً.

فلننظر إلى السطرين الأولين من الكتاب الرابع لإيضاح الأمر. يقول النص اللاتيني:

*At Regina, gravi iamdudum saucia cura,*

*Vulnus alit venis, et caeco carpitur igni.*

ويطبع ديفيدسون هذين السطرين فى أعلى الصفحة، ويعقبها "الترتيب" وهو:

*At Regina, iamdudum saucia gravi cura, alit vulnus in*

*suis venis, et carpitur igni amoris*

أى إن ديفيدسون فعل ما فعلته أجيال من معلمى اللاتينية من قبله، ألا وهو نزع الشعر من الشعر حتى يزداد وضوح دلالاته، أو ما يسميه تـراب "معناه". كما أضاف بحروف مائلة كلمات ليست فى نص الإنيادة، كما هو واضح، وإن كان على المعلم أن يأتى بها حتى يكون للنص معنى. وديفيدسون يوردها

بجلاء للتأكد من فهم النص فهما صحيحا. فبينما يقول فيرجيل "ولكن الملكة، وقد أنقلها هم رازح، تطعم الجرح بعروقها، وتكتسحها نار عمياء" فإن "ترتيب" ديفيدسون يقول، بالإنجليزية، "ولكن الملكة، وقد أنقلها حزن رازح، تطعم الجرح بعروقها نفسها، وتكتسحها النار العمياء للحب" وأما ترجمة ديفيدسون نفسه فنقول "ولكن، قبل أن ينتهي من خطابه بمدة طويلة، كانت الملكة، التي أصابتها سهام الحب الأليمة، تطعم جرحا في كل عرق، وتحترق ببطء في لهيب خفي" (ص ١). ومرة أخرى أضاف ديفيدسون كلمات ببنت بارز حتى يضمن فهم المعنى فهما صحيحا. فأما عبارة أن ينتهي من خطابه فتشير إلى نهاية الكتاب الثالث، وهو الكتاب السابق من الإنيادة، والذي يُختتم بنهاية قصة إنياس عن سقوط طروادة وتجواله اللاحق في سعيه لإنشاء مدينة جديدة، وفق ما أمرت به الأرباب. وأثناء رؤية الملكة دايدو لإنياس أثناء قص قصته وإصغائها لكلماته، تقع في حبه. وهكذا يبدأ الكتاب الرابع بالسطور التي توضح هذا المعنى للقارئ. ولقطة "الحب" المطبوعة ببنت بارز لا تحتاج إلى مزيد من التعليق. وأخيرا يضيف ديفيدسون الحاشية التالية إلى ترجمته للسطرين الأولين من الكتاب الرابع: "سهام الحب الأليمة. تبدو هذه الاستعارة اليسيرة بالإنجليزية أفضل تطويع قادر على نقل قوة الأصل (gravi cura) أى الهم الثقيل أو الرازح، خصوصا لأن فيرجيل يستخدم الكلمتين (saucia) و(vulnus) ربما للإشارة إلى السهام والرماح التي كانت تقترن بتصوير كيوبيد رب الحب في الشعر" (ص ٣). وقد يتفق قارئ اليوم مع الكاتب في أن "سهام الحب الأليمة" استعارة "يسيرة"، ولكن ذلك نفسه قد يكون السبب الذي يجعله، على وجه الدقة، يتحاشى استعمالها. والواضح أن ديفيدسون يختلف معه في الرأي. ويفضى بنا هذا إلى عامل مهم آخر يمارس تأثيره عندما يدخل رأس المال الثقافي "سوق الصرافة"، ألا وهو المبادئ الشعرية السائدة في الأدب المستهدف في وصف "الصرف" المذكور، وربما بعد ذلك الوقت أيضا، إذ تظهر

فجوة زمنية بين المبادئ الشعرية التى يسترشد بها العمل الأصيل وبين وضع الترجمات.

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، يضع كوننجتون تلخيصه للحالة كما يلى:

[مكتبة بون الكلاسيكية] تثبت أن قسماً كبيراً من جمهور القراء، لأسباب مختلفة، يستحق تقديم الأعمال الكلاسيكية بالإنجليزية. فتلاميذ المدارس لا يزالون مولعين بالمخايب السرية" كما كان حالهم فى أيام تراب، والمعلمون فى المدارس قد بدأوا يحتملون، بتعديلات معينة، ما لا يستطيعون القضاء عليه... والذين يحيطون باللغات الكلاسيكية من دون معونة تذكر أو دون معونة على الإطلاق من المعلمين - وربما كانوا يمثلون طبقة يزداد عدد أفرادها - يجدون فى الكتاب بديلاً طبيعياً عن المعلم، كما أن لدينا طبقة كبيرة من القراء الذين يستعصى عليهم اكتساب اللاتينية واليونانية استعصاء اللغة القبطية، ومع ذلك فإنهم يهتمون بمعرفة ما قاله القدماء وأقوالهم (ص ٤٨).

والكلمة المحورية فيما يقوله كوننجتون هى بوضوح كلمة "يستحق". وهو يواصل حديثه لتعداد مختلف صور اكتساب المعرفة [بالأعمال الكلاسيكية] من الترجمة الحرفية التى يستخدمها التلاميذ، مروراً بالكتاب الذى وضعه ديفيدسون، إلى مكتبة بون الكلاسيكية التى نشرت ترجمته. ولكن الموقف يتغير، فإذا كانت المجموعتان اللتان يشير إليهما كوننجتون أولاً لا تزالان تطلعان على شعر فيرجيل وتتعلمان اللغة اللاتينية، بصورة من الصور، فإن المجموعة الثالثة لم تعد تتعم بذلك. وهكذا فإن ترجمة كوننجتون تعتبر من أوائل الترجمات التى حاولت أن تحل محل الأصل بالنسبة لمنط معين من القراء.

ويعتبر ر. سى. سنجلتون من بين آخر الذين اتخذوا الموقف المضاد. إذ كان يكره الترجمة أو بالأحرى الترجمات التى تسهل قراءتها، وفق ما كان ناشرو سلسلة الكتب فى مكتبة بون الكلاسيكية يعترضون لها أن تكون، وإن لم تحقق دائما هذه الغاية، ما دام الكثير منها كان مكتوبا بلغة إنجليزية فكتورية تطمح إلى أن تصبح "لازمنية"، وكان سبب كراهيته أن ذلك يجعل الرأسمال الثقافى الذى تمثله الأعمال الكلاسيكية متاحا للجميع بلا استثناء سواء اجتهدوا للحصول على هذه المزية أم لا. وهنا يكمن، فى رأى سنجلتون، ظلم فادح ينبغى القضاء عليه اقتصاديا ومعنويا. وهكذا يعلن سنجلتون فى مقدمته أن "ترجمة أعمال فيرجيل كلها يمكن الحصول عليها بسهولة مقابل نصف الثمن المدفوع فى هذا الكتاب؛ والكتاب نفسه لا يتضمن أكثر من نصف أعماله" (ص ١٠). و"الكتاب" الذى يشير إليه ذو عنوان يكشف عن مشروع سنجلتون إذ يقول أعمال فيرجيل، مترجمة ترجمة دقيقة إلى الإيقاع الإنجليزى، وموضحة بشعر الشعراء البريطانيين فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. ولهذا المشروع منطقة المحتوم. "قما دام المرء سوف يكتشف"، حسبما يفترض سنجلتون، "أن أحد العناصر الرئيسية" فى نماذج الكتابة الجيدة، سواء فى كتابات ديكنز أو فى صحيفة التايمز "يكمن فى الإيقاع" (ص ٨) فعلى الطلاب أن يتعلموا الترجمة الإيقاعية. ويقول سنجلتون إنه أراد مساعدتهم على أداء هذه المهمة، "ورأى أنه من المفيد فى سبيل تحقيق ذلك تقديم بعض المقتطفات من كبار الشعراء البريطانيين على شكل حواش" (ص ٢٤). فعلى سبيل المثال عندما تعيد دايدو تأكيد ما أقسمت عليه من عدم الزواج مرة أخرى بعد وفاة زوجها، قائلة، فى ترجمة سنجلتون "إِنْ لَمْ يَرَسْخُ فى ذَهْنِي الْعَزْمُ وَيَنْبُتْ/ حَتَّى مَا يَنْزَحْزَحُ قَطُّ بِالْأُتْمَى أَنْ أُرْتَبِطَ بِنَيْرِ زَوَاجٍ مَعَ أَيِّ أَحَدٍ" (ص ١٣٣ ب) فإن كلماتها يؤكد المقتطف التالى من مسرحية فارس مالطه التى كتبها بومونت وفلنسر "وَعَلَيْهَا أَلَا تَمُكَّتْ قُرْبِي. فَيَمِينِي قَدْ تَمَشَّتْهَا فى قَلْبِي / أَقْسَمْتُ عَلَى ذَلِكَ وَلَنْ أُخْنِتُ/ فإِذَا مَا حَانَ الْحَثُّ بِهِ..." (ص ١٣٣) وفى النهاية لن يكون أمام الطالب

خيار غير النجاح، ما دام يتبع السبيل الذى خطه سنجلتون له "وهكذا، بعد أن تتوافر للطالب كلماته وعباراته من الشعراء الإنجليز، وبعد أن يتلقى الأفكار والصور من فيرجيل، عليه أن يصوغ ما اكتسبه صوغاً إيقاعياً" (ص ١٥). والجانب المذهل حقاً فى مشروع سنجلتون أنه قد يكون من بين آخر مَنْ حاولوا السير على خط أحمر ما انفك يزداد شحوباً بين نمطين من الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" وكذلك "القيمة الرفيعة"، ألا وهما اللاتينية التى كانت قد بدأت تفقد ما يكفل لها تلك المكانة، ونوع معين من الإنجليزية، وهو على وجه الدقة لغة "ديكنز وصحيفة التايمز"، وهى التى كادت تشغل آنذاك تلك المكانة. وهذا هو السبب الذى يجعل الترجمة فى نظره جهداً مبذولاً فى الكتابة، وهى التى لم تكن قد تمكنت من شغل مكان الأصل، وإن كانت جاهزة لأن تشغله.

وفى الوقت نفسه نجد أن سنجلتون يعرب عن ضيقه من أن الذين يكسحون اثنتى عشرة سنة فى دراسة النحو اللاتينى حتى يبلغوا آخر الأمر مرحلة القدرة والتمكن والحق فى قراءة نص فيرجيل الأسمى، يُخزَمُونَ ظُلْماً من ثمار كَدِّهِمْ بسبب ما يسميه "أية ترجمة تقريباً" (انظر أدناه) وهى التى تتيح الاطلاع على فيرجيل حتى لمن لم يكابد ما كابدوه اثنتى عشرة سنة. ومن ثم فإن سنجلتون يصدر الحكم الصارم التالى: "إذ إننى أرى فى عداد الشر المستطير أن يملك الطالب ترجمة لمؤلف تشكّل جانباً من جوانب دراسته" (ص ١١). فاختصار الطريق أمر سيئ، ولا يقتصر ذلك على الصغار، بل ينسحب على كل من يتعرضون "لأضرار معنوية خطيرة" بالحصول على "معونة عادة ما تكون ممنوعة" (ص ١١). ولكن ترجمة سنجلتون موجهة، كما يقول "لإستخدام المعلم" (ص ١٥) ويشعر المرء أن المعلم يقف فى الجبهة لصد هجمات سقيمى الذوق، ومن واجبه أن يتأكد من قراءة الأعمال الكلاسيكية باللغة الأصلية، واستمرار ذلك. ولا بد للمعلم فى تنفيذ المهمة التى كُلِّفَ بها من دون أن يحيد عن الصراط المستقيم،

أن ينتفع بكل معونة يستطيع الحصول عليها، بما في ذلك ترجمة سنجلتون، "إذ ما أكثر ما يُضطرُّ المعلم بسبب الإرهاق وضعف الحماس، والصداع والانهماك، وهي توابع الجهد الذهني، إلى الترحيب بأية ترجمة تقريباً باعتبارها نعمة وفضلاً؛ وربما لن ينظر إلى هذا الكتاب في ساعات الوهن نظرة الرفض له" (ص ١٦).  
أى إن سنجلتون يقدم ترجمته لأنه يريد على وجه الدقة ألا يستسلم المعلم "لأية ترجمة تقريباً".

ولم يكن سنجلتون ليتصور أن هذا الجانب من مشروعه قد بدأ التراجع السريع إلى عالم الماضي، وأنه بعد انقضاء مائة عام وحسب على نشر ترجمته للمرة الأولى، كان الهبوط السريع لللاتينية قد بدأ في النظام التعليمي، وهو الذى يراقب خلق الرأسمال الثقافى ودورته إلى حد أكبر كثيراً من الترجمة، وهكذا نشأت الحال التى نجد فيها المعلم كما يقول كوننجتون، مضطراً إلى "احتمال... ما لا يستطيع القضاء عليه"، إذ أصبحت تلك هى القاعدة لا الاستثناء، وسوف تقوم الترجمات، من الآن فصاعداً، بالحلول محل الأصول، بدلاً من استكمالها، فنقدم لقرائها فيرجيل فقط، لا فيرجيل وبعض المداخل إلى اللاتينية، ومن دون أن نحاول، رغم ذلك، تعليمهم كتابة الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" و"القيمة" الرفيعة.



## الفصل الرابع

### نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة

سوزان باسنيت

تزخر رفوف المكتبات بكتب لا تحصى، وربما كانت تكفى لملء مكتبات كاملة، من الهراء الذى تمليه الأهواء الذاتية عن الشعر، وإن قورنت كمية الشروح والتعليقات المسيبة بالشعر المكتوب فعلاً فلا بد أن تبلغ ضعفه على الأقل. ويزعم جانب كبير من هذه الكتابات أن الشعر شيء خاص متميز، وأن الشاعر يتميز بخصيصة جوهرية تمكنه من إبداع نمط فائق من النصوص، وهو القصيدة. كما يكثر الهراء المكتوب عن الشعر والترجمة أيضاً، وربما كان أشهر ما قيل من هذا اللون عبارة روبرت فروست، البالغة السخف، ألا وهى "إن الشعر هو ما يضع فى الترجمة"، وهى التى توحى بأن الشعر كيان غير محسوس يستعصى على الوصف (حضور؟ روح؟) وأنه وإن كان يبنى باللغة فمن المحال نقله عبر اللغات.

ويرجع جانب كبير من هذا الخطأ إلى فترة ما بعد الرومانسية، بأفكارها الغامضة عن الشعراء باعتبارهم كائنات تختلف عن سائر البشر، ينلقون الوحي الإلهي وكثيراً ما تحفزهم الرغبة فى الموت. ويكفى أن يتناول الممثل الكوميدي عباءة سوداء فيلنق بها فوق خشبة المسرح حتى يصيح الجمهور "شاعر!" ويضحك. وهذه الصورة للشاعر باعتباره شاباً مستضعفاً يتمتع بحساسية مرفهة (فالمرأة لا تظهر فى هذه الأسطورة!)، قد ازداد تشجيعها فى العالم الأنجلوسكسوني



بفضل قضايا الوعي الطبقي، فما إن تَبَتَّ الأدب الإنجليزي أقدامه في الجامعات في السنوات الأولى من القرن العشرين، حتى ارتفعت مكانة الشعر في السلم الاجتماعي، وابتعد عن الجماهير، متجهاً إلى النخبة الفكرية والاجتماعية التي استولت عليه وزعمت أنها تملكه.

ولكن هذه الحال المؤسفة ليست، لحسن الحظ، عالمية. فالشعراء يقومون بوظائف بالغة الاختلاف في شتى المجتمعات، وهذا عامل لا بد أن يأخذه المترجم في اعتباره. ففي أوروبا الشرقية أيام الشيوعية، مثلاً، كان الشعر يُبَاغ في طبقات ذات خط كبير (وقد حلت محلها الآن الروايات الغرامية الغربية وروايات الجرائم الجماهيرية)، وكان الشعراء شخصيات مهمة، وكانوا كثيراً ما يعارضون الظلم والطغيان في شعرهم. كما حدث في أمريكا اللاتينية، وفي شيلي بعد وفاة پابلو نيرودا في عام ١٩٧٣، أن خرج الناس إلى الشوارع وكان الجميع، حتى الفلاحون والعمال الأميون في الريف، يستشهدون ببعض من إنتاجه الشعري الضخم.

كان نيرودا يرى أن دور الشاعر يقضى بأن ينطق بلسان مَنْ حُرِمُوا القدرة على الكلام، فالشاعر في نظره يمنح صوتاً لمن لا صوت لهم. وكان الشاعر في أماكن أخرى يقوم بدور ضمير المجتمع، أو مؤرخ المجتمع. والشاعر في بعض الثقافات هو "الشامان" (العراف) أو خالق السحر، أو المعالج، وفي ثقافات أخرى منشد الحكايات ومن يتولى التسرية عن الناس، وصاحب المكانة المركزية في المجتمع المحلي. وإذا تأملنا عدد المرات التي حُبِسَ فيها الشعراء أو عُذِّبُوا بل وقُتِلُوا فسوف ندرك درجة السلطة التي يمكن أن تكون في أيدي الشعراء. وكانت الملكة إليزابيث الأولى، وهي أيضاً شاعرة ومترجمة، ترأس اللجان التي سنت القوانين التي قصت بإعدام الشعراء الأيرلنديين الذين كان يُظَنُّ أنهم مخربون خونة. وهذا التصوير الموجز للأدوار المتنوعة للشاعر يؤكد اختلاف دور الشاعر باختلاف السياقات الثقافية، وهذا أمر بالغ الأهمية للمترجم، فإن مثل هذه

الاختلافات الثقافية قد تؤثر فعلاً في عملية الترجمة الفعلية. ومعنى هذا استحالة قياس الشعر بمقياس واحد، باعتباره رأس مال ثقافي، في جميع الثقافات.

وقد حاول كثير من الكتاب جاهدين تحديد صعوبات ترجمة الشعر، إذ يؤثر عن الشاعر شيلي قوله الشهير:

لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج في بوتقة من أجل اكتشاف المبدأ العلمي للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لا بد أن ينمو النبات مرة أخرى من بذرته، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العبء الذي خلفته لنا لعنة برج بابل.

(شيلي، ١٨٢٠)

ويُستشهد أحياناً بهذه الفقرة للدلالة على استحالة الترجمة. فهي تقول إن من السخف إخضاع زهرة للتحليل العلمي من أجل البت في أسس رائحتها ولونها، مثل محاولة نقل قصيدة كتبت بلغة معينة إلى لغة أخرى. ولكن لنا أن نقرأ الوصف التصويري الذي يورده شيلي لصعوبات عملية الترجمة قراءة أخرى، فالصورة الشعرية التي يستخدمها تشير إلى التغيير والنبت والنمو من جديد أي إنها ليست صورة ضياع وذبول. فحجته تقول إنه على الرغم من استحالة نقل قصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فمن الممكن فعلاً إعادة غرسها، أي إنه يمكن وضع البذرة في تربة جديدة حتى يتمكن النبات الجديد من النمو. وإذن فإن مهمة المترجم هي تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها ثم الشروع في نقلها إلى تربة أخرى.

والشاعر والمترجم البرازيلي أوغسطو دي كامبوس، الذي يعد من كبار ممارسي الترجمة وفق مبادئ "ما بعد الاستعمار"، يرفض القول بأن الشعر ينتمي

إلى لغة أو ثقافة معينة، قائلاً "ليس للشعر - تعريفاً - وطن، أو قل، بالأحرى، إن له وطناً أعظم" (دى كامپوس، ١٩٧٨). وإذا كان النص ليس ملكاً لثقافة مفردة فللمترجم الحق كل الحق في المساعدة على نقله عبر الحدود اللغوية.

ويبدو أن تاريخ الترجمة والنقل الأدبي يؤكد صحة مقولة دى كامپوس، إذ كيف يمكننا أن نقول مثلاً إن هوميروس "ينتمى" إلى اليونان، واليونانيون المعاصرون أنفسهم يُضطرون إلى تعلم اللغة اليونانية التي كان يكتب بها باعتبارها لغة أجنبية. وعلى غرار ذلك لنا أن نسأل إن كان شيكسبير "ينتمى" إلى إنجلترا، ما دام تولستوى قد أعلن أن شيكسبير ألمانيٌّ في المقام الأول:

حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن شيكسبير قد ظفر بأى صيت خاص فى إنجلترا، بل إن الإنجليز كانوا يرونه أقل قيمة من معاصريه: بن جونسون، وفلتشر، وبومونت وغيرهم. وقد نشأت شهرته فى ألمانيا، ثم نُقلت منها إلى إنجلترا.

(تولستوى ١٩٠٦)

أى إن تولستوى يقول إن الإنجليز عجزوا عن إدراك عبقرية كاتب من أبناء جلدتهم، ولم يعرفوه إلا بطريقة غير مباشرة، أى من خلال الألمان. وهذا منظور يدعو إلى القلق إن كنت إنجليزياً، ولكنه مفيد فى تأكيد الدور المهم الذى كثيراً ما تقوم به الترجمة. فالترجمة، كما يقول قائلتر بنيامين، تضمن البقاء للنص، وكثيراً ما يواصل بقائه لأنه قد ترجم وحسب. (بنيامين، ١٩٢٣).

وترجمة شيكسبير فى شتى بلدان القارة الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر، وفى القرن التاسع عشر، مثال باهر على ما يتضمنه النقل عبر الثقافات من تشابك وتعقيد، ويؤكد ما يقوله دى كامپوس عن أوطان النصوص. إذ إن ذلك

الكاتب الذى تُرْجِمُ جانبٌ كبيرٌ من أعماله إلى لغات بالغة الكثرة، فى الوقت الذى كانت المثل العليا الثورية العظمى فيه تكتسح القارة كلها، ومفاهيم الهوية القومية يُعَلِّى من شأنها بقوة أكبر مما شهده أى عصر سابق، لم يُتَرْجَمُ قطعاً بسبب أصوله الإنجليزية الخاصة. ولم يكن يُنظر إلى شيكسبير باعتباره رمزاً للهوية الإنجليزية، بل كان يُحتَقَرُ به بسبب تقنيته الفنية المسرحية الثورية، التى كانت تتحدى معايير الذوق السليم وتوقعاته، وكذلك بسبب المادة الشعرية المشحونة بالفكر السياسى. أى إن شيكسبير الذى شق طريقه إلى اللغات الألمانية أو الروسية أو البولندية، أو الإيطالية، أو الفرنسية أو التشيكية كان يُنظر إليه أساساً باعتباره كاتباً سياسياً، تثير نصوصه قضايا جوهرية تمس هياكل السلطة، وحقوق عامة الناس، وتعريفات الحكم الصالح والفساد، وعلاقة الفرد بالدولة. ولنا أن نقول إنه كان كاتباً مهماً فى عصر الثورات، وإن لم يكن يتفق الجميع على هذا رأى. فإن قولتير مثلاً قد انتقده بشدة. يقول قولتير:

من المخيف أن هذا الوحش يلقى مناصرة فى فرنسا. وفى ذروة الفاجعة والرعب، كنت أنا أول من تكلم عن شيكسبير هذا، وكنت أنا أول من نبّه الفرنسيين إلى اللآلى القليلة التى يمكن أن نجدها فى كومة الروث الهائلة المذكورة. لم يخطر ببالي قط أننى سوف أسهم بما فعلت فى الجهد المبذول للوطء على تاجى راسين وكورنى من أجل تكميل جبين هذا الدجال الهمجى بأكاليل الغار.

(قولتير، ١٧٧٦)

كان قولتير يشكو من الثورة في الذوق، وفي أصول الدراما الشعرية فعلياً، وهي الثورة التي أحدثها كُتَّابٌ مثل شيكسبير. والأمر يتعلّق هنا، بطبيعة الحال، بمسألة جوهريّة في تاريخ الترجمة ولها ارتباط خاص بترجمة الشعر، ألا وهي قدرة الترجمة على التأثير في نظام أدبي، وقدرة النصوص المترجمة على التغيير والتجديد. ولكن إن كان الشعر حقاً هو ما يضيع في الترجمة، فكيف يمكن أن توجد القدرة المذكورة؟ لا بد أن الإجابة قائمة في طرائق تلقى/استقبال النصوص المترجمة من جانب النظام المستهدف، وهي التي ترتبط ارتباطاً بالغ التعقيد بالزمن والمكان والتقنية. لأن الترجمة لا تحدث تأثيراً في نظام مستهدف إلا إذا كانت في ذلك النظام فجوة تمثل حاجة خاصة، وإلا إذا كانت مهارة المترجم قادرة على تقديم "منتج نهائي" يتجاوز درجة القبول وحسب.

ويحتسنا فريدريك ويل، المترجم الذي أطلال التفكير في مشكلات الترجمة، على إعادة النظر في العلاقة بين الترجمة وبين فكرة وجود أصل صلد قائلاً:

ليست النصوص الأصلية أيقونات، بل إنها أنساق حركة رمزية مشفرة، ففيها المقصد والحجة، والتعبير عنهما مغا في ثيمة معينة. وهي ليست جامدة أو لينة، بل هي في جوهرها حركة. وأحب أن أتصور أنها مثل أسماء الفاعل وأسماء المفعول، لا مثل الأفعال أو مثل الأسماء. والأعمال الأدبية القائمة أمام المترجم لها شخصيتها المميزة، ولها طبيعة تشبه مادتها، وتدل على شخصية محددة، ولكنها لا تستطيع إيضاح مادتها إلا حين تعمل بمقتضاها. وهذا العمل هو الجانب الذي يمثل الفعل [بمفهومه النحوي] الذي لا بد منه للكشف عن الأسماء فيها. وبهذا المعنى تصبح الأصول الأدبية أسماء فاعل وأسماء مفعول. أي إن الأسماء فيها تعمل بأن تصبح أفعالاً. وهي تصبح أفعالاً بأن تتيح للأسماء فيها أن تعمل.

(ويل، ١٩٩٣)

إن ويل يحاول هنا تعريف الطبيعة الخاصة للنص، وهي التي يسميها علامة "شخصيتها المحددة". ولكنه يساعدنا أيضا بتذكيرنا أن النصوص تتكون من لغة، وأنها تتشكل من أسماء وأفعال وشئى أنواع الأنساق اللفظية والنحوية، وهذا هو البعد الذى على المترجم أن يهتم به فى المقام الأول. وأما فى ترجمة الشعر فينبغى أن تكون المرحلة الأولى هى القراءة الذكية للنص المصدر، وهى عملية تفصيلية لفك الشفرات وتأخذ فى اعتبارها الظواهر النصية والعوامل الخارجة عن النص. فإذا لم نُنعمِ النظر فى القصيدة ونقرأها بالانتباه اللازم وشرعنا فى القلق على ترجمة "روح" شئء من دون وجود ما يمكننا من تعريف هذه الروح فسوف نصل إلى طريق مسدود.

وكثيراً ما تعتمد قراءة إحدى القصائد على الجدلية الدائرة بين مقومات القصيدة المطبوعة على الصفحة وبين المعارف غير النصية التى نواجهها بها. ومن أفضل الشعراء المعاصرين عندى الشاعرة البريطانية الباكستانية مونيزا ألقى. وعملها مستمد من خبرتها باعتبارها امرأة تنتمى إلى أكثر من ثقافة واحدة، وأن صفة الهجين تمثل عنصراً أساسياً من عناصر إبداعها. وهى تكتب من واقع خبرتها باعتبارها "بين بين"، فهى امرأة لها مكانها فى ثقافتين، وربما لا تنتمى تماماً، بسبب ذلك، إلى أيهما وحسب. وهكذا فإن كتابتها ترمز للوضع الذى يشغله الملايين فى عالم اليوم. ومن الثيمات التى تعود إليها فى الكثير من قصائدها ثيمة الانتماء وعدم الانتماء. ومن هذه القصائد قصيدة غير مقفاة من ثمانية أسطر عنوانها الوصول ١٩٤٦ (ألقى، ١٩٩٣).

والمحدث فى القصيدة شخص يشار إليه وحسب باسم "طارق"، وهو يفكر فيما يراه بعد أن يصل إلى ليفربول ويستقل القطار متجهاً إلى لندن. وهو يتطلع إلى "حبل غسيل متصل ممدود" ويحاول التوفيق بين ما يراه وما يعرفه عن البريطانيين:

وقال فى نفسه: غريب أمر هؤلاء الناس -

إمبراطورية، وكل ذلك الغسيل

الملابس الداخلية، حديقة الإنجليزى.

الذى لا يعرفه طارق أن ذلك كان يوم الاثنين، يوم الغسيل التقليدى عند الإنجليز. وجهله بهذه الحقيقة الأولية عن الإنجليز يؤكد كونه أجنبيًا، ويلمح إلى صعوبات فى المستقبل. أضيف إلى ذلك أن صورة الغسيل تؤكد التضاد بين ما يراه فى إنجلترا وبين ما رآه من الحكام البريطانيين المتعاليين فى الهند، والمفترض أن غسيل هؤلاء كان دائمًا يختفى عن الأنظار حيث يتولاه الخدم الهنود. وهكذا يتأكد التضاد بين المثل الأعلى "الإمبراطورى" والواقع المبذل للحياة اليومية.

ولكن معرفة أن يوم الاثنين يوم الغسيل لا تكفى لفهم ما يجرى فى القصيدة. فصورة الغسيل تذكرنا بالمثل القديم عن عدم غسل الملابس المتسخة علنًا. والملابس المتسخة فى هذه الحال حقيقة ورمزية، أى إن ملابس الإمبريالية المتسخة ترمز لها الملابس التى ينشرها الإنجليز لتجف. وفى إشارة طارق الساذجة التالية بشأن حديقة الإنجليزى، تبرز مجموعة أخرى من الإحالات. فالقصيدة الكبرى للعصر الإمبريالى، قصيدة الشاعر كيبلنج "بهاء الحقيقة" تصور إنجلترا كلها فى صورة حديقة، حديقة رائعة تحيط بمنزل فاخر، ويعمل على الحفاظ على جمالها حشد من البستانيين المخلصين وتخفى تحت الطبقات التى تتكون منها هذه القصيدة صورة الحقيقة الإنجليزية المثالية فى القرن التاسع عشر.

وكل مترجم يتصدى لهذه القصيدة يواجه مهمة معقدة حقًا. فأما المفردات الدلالية فهى مباشرة، وإن كان شكل الأسطر الثمانية المُحكم يُمكن ألقى من إبراز كلمات معينة فى بداية الأسطر ونهايتها. وآخر كلمة فى القصيدة هى الصفة "لاذع" ومجال دلالاتها بالغ الاتساع، وهى تستخدم هنا فى وصف يوم الاثنين،

وربما - وعلى الأرجح - تشير إلى حالة الطقس [بمعنى "قارس"] حتى وهى تلمح إلى توقع ألام فى المستقبل. والمشكلة الرئيسية ليست لفظية أو نحوية أو شكلية، بل هى مشكلة المعرفة اللازمة للقارئ حتى يتمكن من إدراك الدلالات المضمرة فى النص، فالنص لا يصرح بمعظمها بل يلمح إليها وحسب. والبيانات الجغرافية دقيقة. فإذا لم يكن القارئ يعرف أن "يوستون" محطة قطارات فى لندن فلن تكون لرحلة طارق دلالة كبيرة. والفكاهة الخاصة بالغسيل تنشئ النيكل الأساسى للقصة. بل إن العنوان نفسه له دلالة، إذ إن طارق يصل إلى لندن فى لحظة "البين بين". فالحرب العالمية انتهت عام ١٩٤٥، ولم يُعلن استقلال الهند وقيام دولة باكستان إلا عام ١٩٤٧. وكان طارق ينتمى للموجة الأولى من المهاجرين فى الفترة التى تلت الحرب. وربما يكون قد وصل قبل موعده، أو بعد أن فات الموعد. والمشكلات الخاصة بنقل "نبذة" قصيدة كهنه، وهى التى تستند فى أساسها على فكرة النزوح الثقافى وتعتمد على مقدار كبير من المعرفة الإضافية، مشكلات ترهق المترجم باعتباره قارئاً وكاتباً.

وقد حاول جيمز هومز، وهو مترجم عظيم للشعر عبر عدة لغات وباحث متميز فى الترجمة، أن يضع مجموعة فئات أساسية لترجمة النظم. وهو يقدم سلسلة من الاستراتيجيات الأساسية التى يستخدمها المترجمون فى نقل الخصائص الشكلية للقصيدة، وأول استراتيجية من هذا النوع ما يطلق عليه تعبير "الشكل المحاكى". وفى هذه الحال يعيد المترجم تقديم شكل الأصل فى اللغة المستهدفة، ومن الواضح أن ذلك مستحيل إلا إذا توافرت أعراف شكلية مماثلة، بحيث يستطيع المترجم استخدام شكل مأثوف من قبل للقراء. ومع ذلك فإن هومز يقول إنه ما دام من المحال أن يوجد شكل شعري خارج اللغة "فمن المحال للمترجم أن "يبقى" على أى شكل" ومن المحال تحقيق التطابق التام بين الأشكال الشعرية فى مختلف اللغات (هومز، ١٩٧٠). ومن ثم فإن هذا يعنى الحفاظ على وهم التماثل



الشكلي، وقراء اللغة المستهدفة يواجهون في الواقع بشيء مماثل ومختلف في الوقت نفسه، أي يحمل طابع "الغربة". ويقول هومز إن هذا هو ما يميز ترجمة شيكسبير إلى اللغة الألمانية بالنظم المرسل، ويردف قائلا:

ومن ثم فإن "الشكل المحاكى" يسود بين المترجمين في الفترة التي تضعف فيها مفاهيم الأنواع الأدبية، ويطعن فيها الناس في الأعراف الأدبية، وتعرض الثقافة المستهدفة كلها للنوازع الخارجية وتفتح صدرها لها.

(هومز، ١٩٧٠)

والاستراتيجية الثانية التي يضع هومز خطوطها العريضة تتضمن تحويلًا شكليًا، فهو يستخدم ما يسميه "الشكل القياسي" في القول بأن المترجم يحدد أولاً وظيفة الشكل الأصلي ثم يحاول بناء مثل له في اللغة المستهدفة. وأوضح مثال على هذه التقنية هي ترجمة البحر الفرنسي السداسي التفعيلة إلى النظم المرسل بالإنجليزية [الخماسي التفعيلة] والعكس بالعكس. وتستخدم الدراما الكلاسيكية لكل من هاتين اللغتين هذين الشكليين. وعلى غرار ذلك فعندما وضع أ. ف. ريو ترجمته لمحمتي هوميروس للنشر في سلسلة بنجوين عام ١٩٤٦، قال في تصديره إن الإلياذة يجب أن تعتبر مأساة وأن الأوديسية رواية، ثم طبق حجته عمليًا بأن تَرجم الأوديسية باعتبارها رواية، نثرًا لا نظمًا.

وهو يُعرِّف الاستراتيجية الثالثة بأنها "مشتقة من المضمون"، أو "الشكل العضوي". ويقول إن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويتيح لها أن تشكل نفسها. وهذه في جوهرها استراتيجية عزرا باوند في ترجمة الشعر الصيني، وقد أصبحت الاستراتيجية المهيمنة في القرن العشرين، وزاد من تدعيمها أيضًا نشأة النظم الحر وتطوره. وفي هذا اللون من الترجمة يُنظر إلى الشكل باعتباره مستقلًا عن المضمون، لا باعتباره يتكامل معه.

وَيُصَفُّ هُومَزُ الْفَنَةِ الرَّابِعَةِ بِأَنَّهَا "الشَّكْلُ الْمُنْحَرَفُ أَوْ الْخَارِجِيُّ"، وَفِي هَذَا النَّمْطِ مِنَ التَّرْجَمَةِ، يَنْتَفِعُ الْمُرْجِمُ بِشَكْلٍ جَدِيدٍ لَا يُشِيرُ إِلَيْهِ النَّصُّ الْمَصْدَرُ أَيْهَ إِشَارَةً، سِوَاءٍ مِنْ زَاوِيَةِ الشَّكْلِ أَوْ الْمَضْمُونِ. وَقَدْ يَجُوزُ لَنَا أَنْ نَقُولَ إِنَّ عَزْرَا پَاوَنْدَ يَفْعَلُ ذَلِكَ فِي بَعْضِ أَجْزَاءِ أَثَاشِيدِهِ، وَلَكِنَّا نَرَى بِصِفَةِ عَامَّةٍ فَائِدَةً أَكْبَرَ فِي ضَمِّ فِكْرَةِ هُومَزٍ عَنِ الشَّكْلِ "الْعَضْوِيِّ" وَفِكْرَتِهِ عَنِ الشَّكْلِ "الْخَارِجِيِّ" فِي اسْتِرَاطِيْجِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، وَاسْتِخْدَامِ مُصْطَلَحِ "الْعَضْوِيِّ" لِهَمَا مَعًا. وَيَتَرَجَّمُ دِي كَامِپُوسُ قَصِيدَةَ وَلِيمِ بَلِيكٍ "الْوَرْدَةُ الْعَلِيلَةُ" إِلَى قَصِيدَةِ "مَجْسَدَةٍ"، أَيْ حَيْثُ تَطْبَعُ الْكَلِمَاتُ الْبَرْتِغَالِيَّةُ فِي الصَّفْحَةِ عَلَى شَكْلِ وَرْدَةٍ أَوْ زَهْرَةٍ وَيَخْتَفِي فِي دَاخِلِهَا النَّصُّ آخِرَ الْأَمْرِ، وَهُوَ مَا يُمْكِنُ اعْتِبَارُهُ شَكْلًا "عَضْوِيًّا" أَوْ "خَارِجِيًّا" إِذَا وَاصَلْنَا اسْتِخْدَامَ مُصْطَلَحِي هُومَزٍ. وَلَكِنْ مِثْلُ هَذَا التَّمْيِيزِ لَا طَائِلَ مِنْ وَرَائِهِ، وَالَّذِي نَسْتَطِيعُ أَنْ نَقُولَهُ هُوَ أَنَّ تَرْجَمَةَ دِي كَامِپُوسُ تَتَجَلَّى فِيهَا حَسَاسِيَّتُهُ لِلنَّصِّ وَرَغْبَتُهُ فِي التَّجْرِبِ بِطَرَائِقٍ لَمْ تَكُنْ مَتَاحَةً لِبَلِيكٍ قَبْلَ قَرْنَيْنِ مِنَ الزَّمَانِ.

وَيَقُولُ هُومَزُ إِنَّ الْاسْتِرَاطِيْجِيَّةَ الْعَضْوِيَّةَ كَانَتْ الْاسْتِرَاطِيْجِيَّةَ الْمَفْضَلَةَ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ، وَلَكِنَّهُ يَبِينُ انْحِدَارَ نَسْبِهَا بِوَضُوحٍ مِنْ شِبْلِي، وَهُوَ الَّذِي أَشْرَفْنَا أَنْفًا إِلَى اسْتِخْدَامِهِ صُورَةَ عَضْوِيَّةٍ فِي الْإِشَارَةِ إِلَى عَمَلِيَّةِ التَّرْجَمَةِ. وَفِكْرَةُ التَّرْجَمَةِ بِاعْتِبَارِهَا عَمَلِيَّةٌ عَضْوِيَّةٌ تَبْرُزُ بِوَضُوحٍ وَجَلَاءٍ فِي تَفْكِيرِ عَزْرَا پَاوَنْدَ، إِذْ كَانَ مِثْلُ كَثِيرٍ مِنَ الشُّعْرَاءِ وَأَصْحَابِ نَظَرِيَّاتِ التَّرْجَمَةِ مِنْ قَبْلِهِ وَمِنْ بَعْدِهِ مُشْغُولًا بِتَحْدِيدِ الْمَرَاهِلِ الَّتِي تَمَثِّلُ خَطَوَاتَ نَقْلِ الْقَصِيدَةِ مِنْ لُغَةٍ إِلَى لُغَةٍ أُخْرَى.

وِپَاوَنْدَ يُوَكِّدُ أَهْمِيَّةَ اللُّغَةِ الْمُسْتَهْدَفَةِ لِلْمُرْجِمِينَ، فَفِي مَعْرُضِ مَنَاقَشَتِهِ لَشُعْرِ الْعَصُورِ الْوَسْطَى، مِثْلًا يَقُولُ:

شَرُّ مَا تَنْتَسِمُ بِهِ تَرْجَمَةُ شُعْرِ الْعَصُورِ الْوَسْطَى إِلَى الْإِنْجِلِيزِيَّةِ أَنَّهُ  
مِنْ أَصْعَبِ الْأُمُورِ أَنْ تَقَرَّرَ كَيْفَ تَتَرَجَّمُ عَمَلًا كَتَبَ وَفَقًا لِمَعَايِيرِ مَعِينَةٍ إِلَى

لغة تخضع الآن لمعايير مختلفة. هل تترجم كنيسة سانت هيلير إلى نقاليد  
فن الباروك؟ لن نستطيع كما يعرف الجميع أن تترجمها إلى اللغة  
الإنجليزية في ذلك العصر، فاللغة البروفتسالية التي كان يتكلمها ملوك  
أسرة بلانتاجينيت [١١٥٤-١٣٩٩م] تنتمي إلى لهجات جنوب فرنسا  
التي تسمى "لاتج دوك".

(پاوند، ١٩٣٤)

والواقع أن نبرة پاوند هنا ساخرة، فهو يعرف مثل الجميع أن قدرًا كبيرًا  
من شعر العصور الوسطى قد تُرجم فعلاً في القرن التاسع عشر إلى لغة إنجليزية  
تحاكي طابع العصور الوسطى أو إلى ضرب من "لغة الترجمة" التي ترمى  
إلى الإيحاء بأن النص الأصلي قديم. وتقول حجة پاوند إن هذا سخف: فالمنتج  
النهائي غير ممتع للقارئ؛ لأنه مكتوب بلغة تقتقر إلى الحيوية لأنها مكلفة تمامًا  
ولا يتكلمها أحد.

وكان ما يشغل پاوند في المقام الأول أن يترجم نصوصًا من زمن سابق أو  
من ثقافات غير غربية، ومن هنا قل تأكيده لمشكلات ترجمة الخصائص الشكلية  
للنصوص، لأنه كان يدرك أن الأشكال تتفاوت فيما بين الآداب المختلفة. وأما ما  
يصر عليه فهو أن على المترجم أن يكون قارئًا أولاً وقبل كل شيء. ونستببط من  
حواشيه وتعليقاته الكثيرة على الترجمة وجود خط فكري ينسب إلى المترجم  
مسؤولية مزدوجة. فعلى المترجم أن يجيد القراءة، وأن يعي ماهية النص المصدر،  
وأن يفهم خصائصه الشكلية وديناميته الأدبية، إلى جانب مكانته في النظام  
المصدر، وعليه أن يأخذ في اعتباره أخيراً الدور الذي قد يُنَاطُ بالنص في النظام  
المستهدف. ويذكرنا پاوند مراراً وتكراراً أن الترجمة يجب أن تصبح عملاً فنيًا في  
ذاتها، وأي شيء أقل من ذلك عبث لا طائل من ورائه.

وهو يضع أيضا نوعا آخر من التمييز في تفكيره عن ترجمة الشعر، ويحاول جاهدا تحديد العناصر التي تقبل الترجمة على نحو ما. ويقول پاوند بوجود ثلاثة أنواع من الشعر في أي أُنْب. أولها هو الشعر النغمي (melopocia) الذي تتميز الألفاظ فيه بخصيصة موسيقية تؤثر في شكل المعنى، وهذه الصفة الموسيقية يستطيع أن يقدّرَها "الأحبي ذو الأذن الحساسة"، ولكنها لا يمكن أن تترجم "إلا بمصادفة ملهمة أو حتى بإخراج ما لا يزيد عن نصف سطر كل مرة" (پاوند، ١٩٢٨).

والنوع الثاني هو الشعر التصويري (phanopocia) الذي يراه أسيل ما يترجم، لأنه يتضمن إبداع صور باللغة. وكانت الصورة الشعرية، بطبيعة الحال، تشغل مكانا رئيسيا في مذهب پاوند الشعري، كما يتجلى في اختياره المتعمد لأشكال النظم اليابانية والصينية المشحونة بالصور التي يعتبرها نماذج تُحتذى.

وأما النوع الثالث فهو الشعر الفكري (logopocia) الذي يقول إنه يتميز "برقص الذهن بين الكلمات" ويعتبره غير قابل للترجمة، وإن كان يمكن شرحه. ولكن پاوند يقول إن نقطة البداية تتمثل في البت في حالة المؤلف النفسية، والانطلاق منها، وهكذا نعود إلى شيلي وإلى فكرة نقل البذرة إلى تربة أخرى.

والباحثون في الترجمة يحاولون مرارا وتكرارا حل مشكلة العلاقات المتداخلة بين البناء الشكلي للقصيدة، ووظيفته في سياق اللغة المصدر، والإمكانيات المتاحة في اللغة المستهدفة. ويتحدث روبرت بلاي عن ثمانى مراحل للترجمة (بلاي، ١٩٨٤) ويتحدث أندريه ليفيثير في كتابه عن ترجمة شعر كاتولوزس، عن سبع استراتيجيات ومشروع خاص (ليفيتير ١٩٧٥). والعنصر المفقود في الكتابات الكثيرة عن الشعر والترجمة عنصر المرح أو فكرة الفرح أو التلاعب، إذ إن متعة الشعر تكمن في إمكان اعتباره خبرة أكرية وعاطفية للقارئ والكاتب معا. والقصيدة، مثل النص المقدس، تقبل قراءات وتفسيرات واسعة

النطاق، وتتضمن الإحساس باللعب. فإذا عامل المترجم نصاً من النصوص باعتباره شيئاً ثابتاً مصمماً لابد أن تُفكَّ شفرته بانتظام بالطريقة الصحيحة، فقد ذلك الإحساس باللعب.

وإذا رأينا لافتة تقول "المشى على الكلاً ممنوع" فإننا نجد فيها نهياً عن شىء. إنه نص يتكون من أربع كلمات له وظيفة محددة، ولو تصدينا لترجمتها فسوف نترجم وظيفتها، وليس بالضرورة عناصرها الدلالية. ولكن ما عسى أن نفعل بنص آخر من أربعة كلمات يرد فى ديوان الشاعر الإيطالى العظيم جيو سيمبى أنجاريتى، وهو

m"illumino

d"immenso

قد نبدأ باللجوء إلى المعجم واكتشاف أن السطر الأول يتكون من فعل يعود على الفاعل، وهو (illuminarsi) الذى يمكن أن يترجم بالتعبير "يضئ ذاته/ ينير نفسه/ يتنور" [وفعل المطاوعة الأخير أقرب الصور إلى الشكل الصرفى الإيطالى]. والسطر الثانى يتكون من حرف جر هو (di) الذى يعنى "ل/ ب/ من" وصفة هى (immenso) التى تعنى "الئال/ الضخم/ اللامحدود"، وهذا غريب إذ ربما توقعنا الاسم منها وهو (immensita) هنا بدلاً من تلك الصفة. وهكذا فإن الترجمة الأولية يمكن أن تكون "إنى تنورت باللامحدود"، أو "إن تنورى لا حد له" أو "لقد تنورت إزاء اللامحدود". وعلينا أن نتوقف قليلاً هنا، إذ يتضح أن القصيدة التى لا يزيد طولها عن أربعة أسطر، والتى تعتبر عملاً عظيماً بالإيطالية، باللغة القبح بالإنجليزية، فترجماتها تتراوح ما بين الابتذال والتكلف. وربما كانت هذه من النماذج الكلاسيكية لما يسميه عزرا باوند الشعر الفكرى، أى النص ذو الجذور العميقة فى التقاليد الأدبية والفلسفية لكاتبها إلى الحد الذى يحول دون تذوق قراء ينتمون إلى ثقافة أخرى ليا، على الرغم من الغياب الظاهر للصعوبات الدلالية.

ففكرة "التنور" و"اللامحدود" تحيل القارئ الإيطالي إلى مجالات كاملة من الدلالات، أى إن هاتين الكلمتين ذواتا جذور عميقة فى النظام الثقافى، ولا يمكن ترجمتهما حرفيًا، على الرغم من وجود معانٍ حرفية لهما. والطريقة الوحيدة لمعالجة المترجم لهذا النص هى اتباع المبادئ "العضوية" التى قال بها شيلي، ومحاولة فهم النص واستيعابه إلى الحد المتاح داخل النظام الخاص للمترجم بحيث يمكن لنبتة جديدة أن تبدأ النمو. ويكتب إيف بونفوا ما يرجع صدى هذا حين يقول إن علينا أن نحاول إدراك الدوافع الأصلية للقصيدة، ثم "نعيش من جديد مع" القوة" التى أنشأتها ولا تزال كامنة فيها" (بونفوا، ١٩٨٩).

وقد كتب أوكثافيو باث مقالاً واضحاً عن ترجمة الشعر يميز فيه تمييزاً بالغ الأهمية بين مهمة الشاعر ومهمة المترجم قائلاً:

إن الشاعر المستغرق فى حركة اللغة، المشغول بالألفاظ دومًا، يختار كلمات معدودة، أو تختار هذه الكلمات. وفى غمار جمعه بينها يبنى قصيدته: أى إنها كيان لفظى يتكون من حروف لا تقبل التبديل أو الحركة. وأما نقطة انطلاق المترجم فليست حركة اللغة التى تمثل مادة الشاعر الأولية، بل اللغة الثابتة فى القصيدة. إنها لغة تجمدت لكنها حية. وخطوات المترجم تمثل عكسًا لخطوات الشاعر، إذ إنه لا يبنى نصًا لا يتغير من حروف متحركة بل يفكك عناصر النص، ويحرر العلامات حتى تدور دورتها ثم يعيدها مرة أخرى إلى اللغة.

(باث، ١٩٧١)

أى إن الشاعر "يلعب" باللغة ثم ينتهى بخلق قصيدة ما، من طريق تثبيت اللغة على نحو لا يسمح بتغييرها. ولكن مهمة المترجم تختلف اختلافًا كاملاً. وتتضمن لونا مختلفًا من "اللعب"، إذ يبدأ المترجم باللغة التى تثبتتها الشاعر. ثم يكون

عليه أن يشرع فى تفكيكها وإعادة تجميع الأجزاء بلغة أخرى. ويقول پاث إن عملية تحرير العلامات لتدور دورتها تمثل عكس العملية الإبداعية الأصلية. فمهمة المترجم أن ينشئ نصاً مماثلاً بلغة أخرى، ومن ثم فإن المترجم ليس كاتباً أولاً يتحول إلى قارئ، بل هو قارئ أولاً يصبح كاتباً، والذي يحدث فى نظر پاث أن القصيدة الأصلية تصبح قائمة داخل قصيدة أخرى، حيث لا تصبح "نسخة منها بل صورة أخرى لها".

وهذه النظرة إلى عملية الترجمة ذات فائدة جمة، أو قل إنها "تحرّرتنا" إلى حد بعيد، فهى من الزاوية النظرية تتصل بفكرة فالتر بنيامين عن قدرة الترجمة على إكساب النص حياة أخرى، وتمكينه من البقاء، بل وأحياناً بعث الحياة فيه. أى إنها نظرة تحرير للترجمة؛ لأنها تتجنب تماماً السؤال العويص بشأن كون الترجمة أو عدم كونها نسخة أقل مرتبة من الأصل. فالواقع أن مهمة المترجم نوع مختلف وحسب من مهام الكاتب، وهى نابعة من المهمة الأولية للقراءة.

ومن المترجمين الذين ما فتئت أعود إليهم المرة تلو المرة وعاماً بعد عام السير توماس وايات، أحد الشعراء الذين يعود إليهم فضل إدخال شكل السونيّة فى اللغة الإنجليزية فى أوائل القرن السادس عشر. وأنا دائماً ما أرجع إليه لأن ترجماته بارزة متميزة حتى فى ذلك العصر المتسم بالنشاط الترجمى على نطاق واسع، وذلك على الرغم من أنه لم يعبر عن أية آراء فى الترجمة، أو على الأقل لم يصلنا منها شئ إن كان قد فعل. والباحث ر. أ. ريبهولتس، الذى قام بتحقيق ونشر الطبعة الكاملة لشعر وايات عام ١٩٧٨، لا يبدى رضاه عن ترجمات وايات، فأحياناً يصفها بأنها ترجمات لـپترارك، وأحياناً بأنها محاكاة حرة لشعر پترارك، بل وحتى محاكاة باللغة التحرر لشعر ذلك الشاعر (ريبهولتس ١٩٧٨). ومن المحتمل أن عدم رضاه يرجع إلى أننا لو وضعنا ترجمات وايات لـپترارك جنباً إلى جنب مع النصوص الأصلية، فسوف نواجه مثلاً لما يسميه پاث

"الممارسة التحريرية" للترجمة. إذ إن وايات يتخذ من پترارك نقطة انطلاق له، ويحرر "العلامات" حتى تدور دورتها الموجهة إلى جمهور قراء يختلف اختلافًا تامًا، بلغة أخرى وفي عصر آخر.

وفيما يلي النص الإيطالي:

**Una candida cerva sopra l'erba**

**verde m'apparve, con duo corna d'oro,**

**fra due riviere, all'ombra d'un alloro,**

**levando'l sole, a la stagione acerba.**

**Era sua vista sì dolce superba,**

**ch'i lasciai per seguirla ogni lavoro,**

**come l'avaro, ch'n cercar tesoro,**

**con diletto l'affanno disacerba.**

**"Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno**

**scritto avea di diamanti e di topazi –**

**libera farmi al mio cesare parve".**

**Et era "l sol gia volto al mezzo giorno;**

**gli occhi miei stanchi di mirar non sazi,**

**quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.**



[وفيما يلى الترجمة النثرية الدقيقة الكاملة للنص الإيطالى التى تكرم بإهدائها  
إلى الأستاذ الدكتور عبد الرزاق عيد، رئيس قسم اللغة الإيطالية وآدابها بجامعة  
القاهرة - المترجم]

وعلة ناصعة البياض على العشب الأخضر،  
تبدت لى، بقرنين من الذهب،  
ما بين جدولى ماء، فى ظل شجرة غار،  
حال شروق الشمس مع الفجر، فى مستهل فصل جديد.  
كان مشهدها فاتناً حلواً وجليلاً،  
فتركت لمتابعها أي عمل،  
مثل البخيل، الباحث عن كثر،  
يخفف بالاستمتاع أكدار نفسه.  
"لا يمسنى أحد - حول عنقها الجميل  
كان مكتوباً بالياقوت والماس -  
فلست ملكاً لأحد حتى قيصرى جعلنى حرة".  
ولما كانت الشمس قد تحولت بالفعل إلى منتصف النهار،  
وعيناي متعبتان من التحديق لم يشبعا بعد،  
حينها سقطت أنا فى الماء، واختفت هى (\*).

---

(\*) وفيما يلى ترجمة منظومة مفقاة للنص نفسه مع تعديل نظام القافية و غيره مما يمثل حجة بأسنيت عن نقل  
النزعة الى تربية اخرى - المترجم

هذه قصيدة تزخر بالصور الشعرية الپتراركية الكلاسيكية. ويتكون بناؤها من وحدتين رئيسيتين، الأولى من ثمانية أبيات ذات قافية نسقها أ ب ب أ مرتين، وستة أبيات ذات قافية نسقها ج د هـ مرتين. ويشير فيها إلى حبيبته "لورا"، من خلال صورة شجرة الغار (allora) ومكان القصيدة المنظر الطبيعي لقصيدة الحب الرفيع، ألا وهو المروج الخضراء فى فصل الربيع، والماء الجارى، والصباح الباكر الذى ينتقل تدريجياً إلى وقت الظهيرة، وهذه كناية عن انقضاء عمر الإنسان. وصورة العاشق هنا سلبية، فالظبية البيضاء تظهر أمامه، فيترك كل ما كان يفعله حتى يتطلع إليها، ويستمر فى تحديق بنشوة غامرة فإذ به يقع فى الماء وتختفى الظبية.

وتتميز هذه القصيدة بعنصرين: الأول هو الصورة الشعرية فى السطرين ٧-٨، أى صورة البخيل الذى يستمتع بجمع كنوزه إلى الحد الذى ينسيه إدراك ما

= وظبية بيضاء لا تحتلى بروضة خضراء

وكان قرناها من الذهب النضار

وحولها نهران جاربان فى ظلال الغار

فى مطلع الربيع حين أشرقت ذكاء.

وكان وجهها الجميل بالغ الصفاء

حتى تركت كل ما عندي من الأعمال

كما أتابع الرواء كالبخيل طالباً للمال

ومستخفاً بالعناء من أجل الهناء

وحول جيدها طوق به خروف توباز وملس

تقول "إبنى محرم لمسى على جميع الناس

فقيصر يملكنى ولن يفك غيرة أسرى"

ظلمت ذاهلاً إلى ارتفاع شمس الظهر

لكنما العيون رغم الجهد ما ارتوت

وعندها سقطت وسط الماء واختفت.

بذل في سبيلها من جهد، والثاني صورة الطوق الذي يحيط برقبة الطيبة، كما تقول التفاصيل الواردة في الأبيات ٩-١١، فالرسالة المنقوشة بالماس والتوباز تقول "يجب ألا يلمسني أحد، فإن قيصر الذي يملكني هو القادر وحده على تحريري".

وتمثل "ترجمة" وإيات نقل البذرة من بترارك إلى تربة أخرى:

**Who so list to hounte I know where is an hynde;**

**But as for me, hellas, I may no more:**

**The vayne travaill hath weried me so sore,**

**I am of them that farthest cometh behinde;**

**Yet may I by no means my weried mynde**

**Drawe from the Diere: but as she fleeth afore**

**Faynting I folowe; I leve of therefore,**

**Sithens in a nett I seek to hold the wynde.**

**Who list her hount I put him out of dowte,**

**As well as I may spend his time in vain:**

**And graven with Diamonds in letters plain**

**There is written her faier neck rounde abowte:**

**"Noli me tangere for Caesar"'s I ame,**

**And wylde for to hold though I seme tame".**

مَنْ شَاءَ أَنْ يَصِيدَ ظَبْيَةً دَلَّلَتْهُ عَلَى الْمَكَانِ  
 لَكِنِّي وَاحْسَرْتِي لَا أَسْتَطِيعُ الصَّيْدَ بَعْدَ الْآنِ  
 فَجُهِدِي الْمَبْدُولُ دُونَ طَائِلٍ قَدْ هَدَّنِي هَذَا  
 وَصِرْتُ بَيْنَ مَنْ تَرَجَعُوا إِلَى الْوَرَاءِ صَدًّا  
 لَكِنِّي لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَخْلَصَ الْقُوَادَ ذَا الْأَحْزَانِ  
 مِنْ طَيْفِ ظَبْيَتِي. فَفِي فِرَارِهَا أَكَابِدُ الْحَرَمَانِ  
 مُتَابِعًا لَهَا بِرُوحٍ وَهْنَتْ. إِنِّي تَرَكْتُهَا بِقَلْبِي الْجَرِيحِ  
 مَا دُمْتُ أَسْعَى بِالشَّبَاكِ وَاهِمًا إِلَى اصْطِيَادِ الرِّيحِ  
 دَعْنِي أَوْ كَذِّ لِلَّذِي يَهْوَى اصْطِيَادَ الظَّبْيَةِ الْحَسَنَاءِ  
 أَنْ يَسُوفَ يُهْدِرُ وَقْتَهُ مِثْلِي أَنَا بِلَا مِرَاءِ  
 فَخَوْلَ جِيدَ ظَبْيَتِي الْجَمِيلِ طَوْقٌ فِيهِ نَقَشٌ بَارِزٌ صَرِيحٌ  
 حُرُوفُهُ دُرٌّ مِنْ الْمَاسِ الثَّمِينِ نَاطِقُ الْوُضُوحِ:  
 "مُحَرَّمٌ عَلَيْكَ أَنْ تَمَسَّ ظَبْيَةً لَقِيَصِرَ غَمِيقَةً  
 مِنْ الْمَحَالِ أَنْ تَنَالَ ظَبْيَةً بَرِّيَّةً وَإِنْ بَدَتْ أَلِيقَةً".

وتوجد عدة اختلافات بارزة بين القصيدتين. فالاختلاف الأول والأوضح  
 تغيير وايات لشكل السونيتة بحيث أصبح نظام القافية فينا أ ب ب أ، أ ب ب أ، ج  
 د د ج، هـ هـ<sup>(٥)</sup>. ومن آثار ذلك تقسيم السونيتة إلى ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين،

(٥) وتغير ترجمتي العربية نظام القافية إلى أ ب ب، أ ج ج، د د ج ج، هـ هـ، وهو الأقرب إلى  
 إشعار القارئ العربي بتناقضية بسبب توالي القوافي في السطور المتتالية. مع حفظ الترابط ما بين  
 الأجزاء الثلاثة الأولى، والحفاظ على استقلال السطرين الأخيرين، وفقاً لنظام وايات وشيكسبير من  
 بعده (المترجم).

فلدينا وحدة تتكون من ثمانية أسطر، تتلوها وحدة مميزة من أربعة أسطر، وتبلغ القصيدة ذروتها في مزدوج مقفى ختامى. وهذا هو الشكل الذى سوف يقبله بعد ذلك سيدنى وسينسر وشيكسبير لأن المزدوج الختامى يقدم للكاتب إمكانية هائلة لتقديم مفارقة قد تتضمن عكس ما سبق. وإذا كان شكل السونيتة السطرائكية شكلاً أكثر رشاقة وأشد تكاملاً، وتترابط العناصر التى تشكل نظام القافية فيه ترابطاً أقرب إلى الإيجاز، فإن الصيغة الإنجليزية تُبرزُ السطرين الأخيرين وتتيح لهما إمكانية غير محدودة. وهكذا فإن السونيتة التى كانت تستخدم يوماً ما للتعبير عن الحب الرفيع أو الصور الصوفية لعلاقة الشاعر بالربوبية، قد تغيرت وظيفتها واتسع نطاقها من خلال حيلة بسيطة لا تزيد عن تغيير نسق الإبراز (foregrounding) الذى يبينه نظام القافية.

ويُجرى وايات تغييرات أخرى. فالإنجليزية، بخلاف الإيطالية [والعربية] تتطلب استخدام ضمائر منفصلة مع الأفعال، ولكن، حتى لو أخذنا هذا العامل النحوى فى اعتبارنا، وجدنا أن قصيدة وايات تزخر بالضمائر التى تعود على المتكلم. ومن المشهور عن الشاعر سذى قوله إن كتابة ضمير المتكلم (I) بالإنجليزية بحرف كبير تميل إلى تأكيد أهمية الشخص المتحدث. وفى قصيدة قصيرة كهذه نجد أن هذا "الضمير" يحظى بالإبراز إلى درجة تكاد تكون متطرفة. فإذا كانت قصيدة سترارك تستل برؤية طبية بيضاء لاحت للمتحدث، فإن قصيدة وايات تستل بنصيحة مباشرة يقدمها رجل إلى رجل آخر من إخوانه الصيادين. وقد تكون طبية سترارك وهمية وقد لا تكون كذلك، وأما طبية وايات فإنها مخلوقة من لحم ودم. ويقول وايات إن مطاردته للطبية قد أرهقته وأنهكته، ويشكو المتحدث من أنه بذل جهداً دون طائل فى هذه المحاولة. ونغمة سونيتة سترارك هادئة، ولكن نغمة قصيدة وايات تتم عن الاضطراب بل حتى عن الغضب.

وصورة البخيل الذى يعتز بكنوزه غير موجودة فى النص الإنجليزى، ولكننا نجد فى موقعها نفسه صورة أخرى، وذلك على وجه الدقة فى السطرين ٩-١٠،

وتواصل الصورة التى يأتى بها وايات فكرة التعب والإحباط من خلال فكرة الرجل الذى يحاول اصطيد الريح فى شبكة.

وأما أهم جوانب التغيير فنجدها فى السطور الستة الأخيرة، فالظبية فى قصيدة وايات تضع حول رقبتها طوقاً فيه جواهر أيضاً، ولكن رسالته مختلفة، فالظبية فى قصيدة پترارك ننمى لقيصر، وفى يده وحده منحها حريتها، وفق ما يقوله النص. ولكن نص وايات لا يتضمن أية إشارة إلى الحرية. والظبية عنده تلبس طوقاً فيه نقش باللاتينية، وتحذير يقول إنها وحشية على الرغم من أنها تبدو أليفة.

ونستطيع أن نبدأ فى فهم ما حدث فى عملية الترجمة عندما ننظر فى السياقين اللذين أبدع فيهما هذان الكاتبان نصيهما اللذين يتسمان بأوجه شبه كبيرة، وأوجه اختلاف كبيرة أيضاً، فقصيدة پترارك كانت جزءاً من سلسلة قصائد تتناول حبه بلا طائل لحبيبته لورا ومحاولاته الجاهدة أن يقترب من الله من خلال هذا الحب. واستخدامه لفظ قيصر يذكرنا بالتقسيم فى الكتاب المقدس ما بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ولكن وايات كان يعيش فى عصر آخر، عصر النهضة الأوروبية ومذهبها الإنسانى (اليوماني)، عصر ماركيافيللى والنظم الجديدة فى قصور الملوك، وهو الذى بدأ الناس فيه يطعنون فى فكرة الذل أمام الله، وإن لم يطعنوا قط فى وجود الله. فالمحدث فى قصيدة وايات لا يرى رؤيا صوفية من أى لون، بل يحاول عبثاً أن يفوز بامرأة تنتمى لشخص آخر، ويبدو أنها كانت تفعل ما جعله يطعم فيها. وصوته صوت العاشق الساخر المهموم، الذى تخلى عن المطاردة يأساً. وكون هذه القصيدة رمزية وتشير فى الحقيقة إلى حب وايات للملكة آن بولين، زوجة ائملك هنرى الثامن، الذى كان الشاعر يعمل فى خدمته، يضيف بُعداً آخر إلى قراءة القصيدة.

هل قصيدة وايات ترجمة لـپترارك؟ إنها ترجمة بطبيعة الحال، ترجمة تمكنا من رؤية مدى مهارة المترجم فى قراءة النص المصدر وإعادة صوغه

لإبداع شيء جديد ذي حيوية. لقد أبقى على شكل الأصل. فأدخل من ثم شكلاً شعرياً جديداً إلى النظام الأدبي المستيف، وهو ما يؤكد حجة جيمز هومز بأن الشكل المحاكى يمكن فعلاً أن يقوم بوظيفة التجديد في اللحظات الحاسمة في التاريخ الأدبي. ومع ذلك فقد أجرى تعديلات دقيقة في ذلك الشكل، فأوجد إمكانيات جديدة له في اللغة المستهدفة. إذ إنه يبقى على صورة المحبوبة كظبية بيضاء، ولكنه يغير العلاقة بين السيدة وبين عاشقها، أي إن المنظور مختلف، وهو ما أدى إلى اختلاف النغمة، وإن كانت تتمشى مع العصر الذي كان يعيش فيه ويكتب. فإذا شرحنا ما يقوله بونفوا كان لنا أن نقول إن الطاقة المتولدة عن النص المصدر هائلة إلى الحد الذي مكن المترجم من اتباعها ومن ثم إبداع شيء عظيم خاص به.

ولنا في هذه اللحظة أن نؤكد أمرين: الأول أن ترجمة الشعر تقتضى مهارة في قراءة كل جزء فيه بقدر ما تقتضى مهارة الكتابة، والثاني أن القصيدة نص لا يفصل المضمون فيه عن الشكل. ولأنهما لا ينفصلان لا ينبغي لأى مترجم أن يحاول أن يثبت أن أيهما أقل دلالة من الآخر، بل على المترجم أن يتبين حدوده وأن يعمل في إطار تلك القيود. ومن المفيد أن نذكر قول جيمز هومز إن كل مترجم يضع ترتيباً هرمياً معيناً لمقومات النص أثناء القراءة ثم يعيد تفسير هذه المقومات بترتيب هرمي جديد في اللغة المستهدفة. فإذا قارنا الترجمة والمصدر برز لأعيننا الترتيب الهرمي للمقومات المذكورة. ويصف هومز هذه العملية بأنها "ترتيب هرمي للعناصر المتقابلة" (هومز، ١٩٧٨).

ومن أشد المناهج النقدية فائدة في تناول الترجمة المنهج المقارن الذى خضع للتجربة وحظى بالثقة. فعندما نقارن ترجمات مختلفة للقصيدة نفسها، نستطيع أن نرى تنوع استراتيجيات الترجمة التى يستخدمها المترجمون، وأن نضع هذه الاستراتيجيات فى سياق ثقافى، من خلال فحص المعايير الجمالية فى النظام المستهدف والنصوص المترجمة. ومن أهم ما ينبغى ألا نستخدم المنهج المقارن فى

وضع الترجمات في جدول مثل جدول ترتيب فرق أندية كرة القدم في الدوري العام، قائلين إن (س) أعلى من (ص) بل أن نفهم ما حدث في عملية الترجمة الفعلية.

ربما يكون أشهر نشيد في الجحيم الذي كتبه دانتي [في الكوميديا الإلهية] النشيد الخامس، عندما يقابل دانتي العاشقين القتلين پاولو وفرانشيسكا دا راميني في الحلقة الثانية من الجحيم، وهي الحلقة التي يُعاقب فيها مرتكبو خطيئة الشيوة. وتتولى فرانشيسكا نفسها قص قصة غرامهما غير المشروع وقيام زوج فرانشيسكا، وهو أخو پاولو بقتلها معا، وذلك أثناء هبوب ريح الجحيم السوداء بإلقائهما في طريق الشاعر الذي يصيبه الرعب من مرأهما، بل يصل رعبه من قصة حبهما ومقتلهما الوحشي إلى أن يصاب بالإغماء. وهو إغماء سيكون له دلالة على امتداد رحلته، ما دام إغماؤه دائما ما يصاحب لحظات جيئان عواطفه.

وذروة قصة فرانشيسكا يمكن أن تعتبر قصيدة داخل قصيدة، تقول:

**Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,**

**Prese costui de la bella persona**

**Che mi fu tolta, e'l modo ancor m'offende.**

**Amor, ch'a nullo amato amar perdona,**

**Mi prese del costui piacer si forte**

**Che, come vedi, ancor non m'abbandona.**

**Amor condusse noi ad una morte.**

**Caina attende chi a vita ci spense".**



Queste parole da lor'ci fuor porte<sup>(\*)</sup>.

(الأسطر ١٠٠ - ١٠٨)

هنا تلخص فرانسيسكا قصتهما قائلة إن حبهما قهر "الجسم الجميل" الذى لا تسميه قط، وإنها لاتزال مستاءة من طريقة موتهما. ونقول إن قوة حبهما كانت هائلة إلى الحد الذى ربط بينهما فى الموت إلى الأبد، وإن قاتلتهما سوف يلقى به فى مكان فى أعماق الجحيم بعد موته، الذى لم يحدث إلى الآن.

وأما قارئ هذا النص فى القرن الثالث عشر، فيجد أن من أوضح ملامحه الإشارة المباشرة إلى قصيدة شهيرة كتبها جويدو جوينيزيلي، أحد مؤسسى مذهب "الأسلوب العذب الجديد"، وعنوانها "دائماً ما يغزو الحب القلب الرقيق". وكان دانتي شديد الإعجاب بهذا الشاعر، ولكن ما يترتب على "الأسلوب العذب" المذكور واضح هنا: فالحب غير المشروع يؤدى إلى اليبوط فى الجحيم، وبأولو وفرانسيسكا يعترفان بأن قراءة كتاب من شعر الحب هى التى أذكت نار عاطفتها. وإشارة دانتي المتعمدة إلى شعر الحب الذى كان معجباً به أيما إعجاب ويسعى لكتابته يوماً ما تضمّر فكرة جادة عن ضرورة إعلاء مرتبة الأخلاق فوق مرتبة الجمال. فالمسؤولية الأخلاقية لا يقتصر حملها على القراء، بل يشارك الكتاب فى تحملها. وهكذا فإن دانتي باعتباره كاتباً يتحمل مسؤولية ما عن سقوط هذين العاشقين، والألم الذى يشعر به عند سماع قصتهما يزيده وعيه بهذا عمقاً. ومن المحتمل أن قارئ النص فى القرن الثالث عشر لم يكن ليجد أية صعوبة فى فهم

(\*) وفيما يلى ترجمة حسن عثمان المنشورة للسطور التسعة:

١٠٠ والحب الذى يشعل القلب الرقيق سريعاً، نعمة بالجسم الجميل، الذى انتزع منى، بطريقة لاتزال تحزننى.

١٠٣ الحب الذى لا يعفى محبوباً من مبالدة الحب، سيطر على كيانى بلذة، وهو كما ترى لا يفارقنى بعد.

١٠٦ الحب قادنا إلى موت واحد: وقابل ينتظر من أطفأ سراج حياتنا. خملت منهما هذه الكلمات إلينا.

(دانتي أليجيري. الكوميديا الإلهية، الجحيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٠)

"الحجة" المقدمة من خلال الإشارات المتعمدة إلى "الأسلوب العذب الجديد". وابتداء كل وحدة تتكون من ثلاثة أبيات في هذه الفقرة يشير إلى أهميتها من حيث البناء الشكلي ويجعلها بارزة بين سائر فقرات النشيد.

وقد بذل المترجمون جهداً جهيداً واتبعوا طرائق شتى في ترجمة هذه السطور. واخترت من بين عشرات الترجمات الإنجليزية لها "عينة" بدأتها بترجمة كيرى، صاحب أول ترجمة كاملة للكوميديا الإلهية حتى روبرت ديرلينج (١٩٩٦) الذي نشر أخيراً ترجمته الجديدة الخاصة للجحيم. فأمّا كيرى (١٨١٤) الذي لا يستخدم القافية فإنه يستخدم لغة إنجليزية تشبه لغة العصور الوسطى، متبعاً في ذلك أعراف بدايات القرن التاسع عشر، وذلك ما فعله لونجفيلو في ترجمته عام ١٨٦٧. ومن الطريف أن بايرون قد اختار ترجمة قصة فرانثيسكا، مقتطفاً إياها من سائر النشيد. وأما تشارلز إليوت نورتون، في عام ١٩٤١، فإنه حول العمل كله إلى نثر، ولكنه حافظ على لغة العصور الوسطى، ولكن ترجمة دوروثي سايرز في عام ١٩٤٩، المنشورة في سلسلة پنجوين، المكتوبة أيضاً بلغة تشبه إنجليزية العصور الوسطى، تلتزم بالقافية في الترجمة كلها. وقد صدرت أخيراً ترجمتان غير مقفيتين بالإنجليزية الحديثة بقلم سيسون (١٩٨٠) وديرلنج (١٩٩٦).

فلننظر في هذه الترجمات المختلفة للأسطر الستة الأولى من الفقرة السابقة:

Love, that in gentle heart is quickly learnt

Entangled him by that fair form, from me

Ta'en in such cruel sort, as grieves me still:

Love, that denial takes from none beloved,

Caught me with pleasing him so passing well,

That, as thou seest, he yet deserts me not.

(Cary, 1816)

Love, which the gentle heart soon apprehends,  
Seized him for the fair person which was ta'en  
From me, and even yet the mode offends.  
Love, who to none beloved to love again  
Remits, seized me with wish to please so strong.  
That, as thou seest, yet, yet it doth remain.

(Byron, 1820)

Love, that on gentle heart doth swiftly seize,  
Seized this man for the person beautiful  
That was ta'en from me, and still the mode offends me.  
Love, that exempts no one beloved from loving,  
Seized me with pleasure of this man so strongly,  
That, as thou seest, it doth not yet desert me.

(Longfellow, 1867)

Love, which quickly lays hold on gentle heart, seized  
this one for the fair person that was taken from me, and the  
mode still hurts me, Love, which absolves no loved one

from loving, seized me for the pleasing of him so strongly  
that, as thou seest, it does not even now abandon me.

(Norton, 1941)

Love, that so soon takes hold in the gentle breast,  
Took this lad with the lovely body they tore  
From me; the way of it leaves me stil distrest.  
Love, that to no loved heart remits love's score,  
Took me with such great joy of him, that see!  
It holds me yet and never shall leave me more.

(Sayers, 1949)

Love, which quickly fastens on gentle hearts,  
Seized that wretch, and it was for the personal beauty  
Which was taken from me; how it happened still offends me.  
Love, which allows no one who is loved to escape,  
Seized me so strongly with my pleasure in him.  
That, as you see, it does not leave me now.

(Sisson, 1980)

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,  
seized this one for the lovely person that was taken

from me; and the manner still injures me.

Love, which pardons no one loved from loving in

return, seized me for his beauty so strongly that, as

you see, it still does not abandon me.

(Durling, 1996)<sup>(\*)</sup>

وجميع المترجمين، بغض النظر عن الشكل الذى استخدموه، يحافظون على ابتداء كل مجموعة من ثلاثة أسطر بالكلمة نفسها. وأما فيما عدا هذا، فأوضح ما يظهر لنا وجود اختلافات بين الترجمات، واستعصاء بعض الأجزاء فى معظمها على الفهم. والذى يحدث فى النص الإيطالى أن قصة فرانثيسكا تغير تركيزها عدة مرات، فهى تبدأ بعبارة مثبتة عن الحب و"القلب الرقيق"، ثم تنتقل فتصف كيف سيطر الحب على پاولو، ثم ترجع مباشرة إلى مشاعرهما فى التو واللحظة. وهى تقول لدانتى إنها لا تستطيع أن تنسى ظروف مقتلها، وهو ما ينبه القارئ إلى أنها لم تعرف التوبة. ومن ثم فقد حُقَّ عليها أن تدخل النار. وإبراز تعبير "لا أزال

---

(\*) وأود أن أقدم فى هذه الحاشية ترجمتى المنظومة المفقاة للفقرة كلها:

والحب يشعل القلب الرقيق مسرعاً  
فإن به يبيت بالجسم الجميل مولعاً  
قبل انتزاعه منى انتزاعاً لا أزال أندبه.  
والحب لا يطفى الحبيب من ولوع بالذى يحبه.  
وهكذا تمكّن الغرام من كيانى مفجعاً  
وإنه كما ترى لأن ما برحاً  
والحب قادنا إلى موت موحّد هنا  
ودركنا قابيل مصير من قضى على حياتنا  
وإننى حملت منهما هذا الحديث لنا.

أندبه" فى آخر السطر الثالث يؤكد تضاده مع معنى "يعفى" فى السطر الرابع. وهكذا ندرت أن فرانسيسكا هنا فى الجحيم لا لأن زوجها لم "يعفُ" عنها بل لأنها لم تستطع أن تعفو عنه. وتستهل وحدة الأسطر الثلاثة الثانية مرة أخرى بجملة عن الحب، ولكنها منفية تؤكد قسوة طغيان الحب، ثم تنتقل لتصف سلطان الحب، الذى لا ينتهى، عليها. أى إن شوقها إلى باولو يصمد حتى بعد الموت، وإن كانت ترجمة كبرى تجعل الياء فى "إنه" [السطر السادس] ضميراً يعود على باولو لا على الغرام.

ولا يسمح ضيق المكان بالفحص التفصيلي لهذه الترجمات، لكننا إذا رجعنا إلى الصورة التى يرسمها بات للمترجم الذى يحرر العلامات الثابتة التى وضعها الكاتب الأصلي، وربطنا هذه الصورة بما يقوله شيلي وپاوند اللذان يصران على أهمية عملية القراءة التى تسبق إعادة الكتابة، فسوف يتضح لنا أن المترجمين جميعاً عاجزون، بأشكال مختلفة، عن التحرر من مصدرهم، وغير واثقين، فيما يبدو، بشأن قرائنهم. ومن الغريب أن تكون الترجمات المنشورة أشد الترجمات غموضاً. ويجتهد نورتون، وسيسون، وديرلينج جميعاً لتبسيط دانتى وتوضيح ما يكسوه الغموض فى كتابته، ولكن أبنية عباراتهم التى تتجلى فيها محاولة اتباع النص الإيطالى، تؤدى إلى غموض المعنى. إذ إن لونغفيلو يشغله الفعل (to seize) [يفكره ثلاث مرات] ويبدو أن بايرون قد بذل طاقته كلها فى السطرين الأول والرابع، وترك الباقي للمصادفة، وتستخدم سايرز اللغة الدارجة، وتحول صورة العاشق المثالية فى العصور الوسطى إلى "الجدع أبو جسم حميل". ويبدو أن المترجمين حائرون ما بين إخراج ترجمة وثيقة الصلة بالنص المصدر وبين شرح ذلك المصدر لقرائهم، ولا تشعر فى أية ترجمة من ترجماتهم بنبرة لهو أو لعب.

والمشكلة التى يشتركون فى مواجهتها هنا، بطبيعة الحال، أن هذه الأسطر قد كُتبت عمداً بأسلوب معين وأنها ذات بناء متعمد الغموض. فلا يقتصر ما يظهر فى هذه الأبيات على شخصية فرانثيسكا بل يتجاوزها إلى تعبير أخلاقى يستند إلى سيرة المؤلف عن الدور المنوط بالكاتب. وقد اختفى هذا الجانب من جوانب النص فى الترجمة. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين لم يعد يرى الناس معنىً للمثل الأعلى للحب الرفيع، كما اختفت فكرة الخطيئة والتوبة، إلا باعتبار هذا وذاك من الطرائف الفكرية. بل إن قصيدة دانتي نفسها أصبحت من الطرائف الفكرية. والمحرون والمترجمون يقدمون إلى القراء هوامش مفصلة لتمكينهم من تفهم النص. ومكانة العمل تقضى بأن يُقرأ ويُترجم، وقد يقول پاوند إن فكرة الكوميديا الإلهية باعتبارها قصيدة قد تبخرت فى موقع ما أثناء الترجمة.

ويقول بونفوا إن العمل لا بد أن يكون أخذاً وإلا استحالت ترجمته. ومن المؤكد أن پاوند كان يتفق مع هذه المقولة. إذ إنه إن كانت الترجمة، كما يقول ليفيثير وغيره، إعادة كتابة، فلا بد أن تكون العلاقة بين من يكتب ومن يعيد الكتابة علاقة مثمرة. وترجمات القصائد تمثل جانباً من جوانب القراءة المستمرة. فالكتابُ يدعون من أجل القراءة، وقدرة القارئ على إعادة تشكيل النص عامل أساسى. فاختلاف القراءة يؤدى إلى اختلاف القراءات، واختلاف المترجمين يؤدى إلى اختلاف الترجمات. والمهم فى ترجمة الشعر أن تستوعب القصيدة المترجم إلى الحد الذى يجعله قادراً على تبديلها تبديلاً إبداعياً من خلال المتعة التى تولدها القراءة. وإذا اتبعنا وجهة نظر بونفوا، قلنا إنه لم يستطع أحد مترجمى دانتي، على ما يظهر، أن يعيش مرة أخرى الإحساس الذى أنشأها ولا يزال كامناً فيها، بل يبدو أنهم اعتبروا النص كياناً حجرياً صلباً فانطلقوا يضربونه بمعاولهم. ويبرر بونفوا مدخله الخاص إلى الترجمة فيحدث عن إطلاق طاقة خلاقة يمكن للمترجم الانتفاع بها.

وإذا نظرنا إلى الصور الإيجابية للترجمة باعتبارها إطلاقاً للطاقات، وتحريراً للعلامة اللغوية حتى تدور دورتها، ونقلًا للبذور إلى تربة أخرى، وإعادة

إزهار للنبات في لغة قادرة على ذلك، وجدنا أنها تبتعد ابتعاداً شديداً عن السلبية التي يقول بها فروست ودعاة استحالة الترجمة. والواقع أن قدراً كبيراً من هذه الصور قديم، ولم نشهد إلا منذ عهد قريب، في إطار رفض دعاة ما بعد الحداثة اعتبار النص كياناً حجرياً صلباً، كيف برز الحديث عن الترجمة باعتبارها عامل تحرير. ومن المحال الإبقاء على الحدود ما بين النص المصدر والنص المستهدف، وهي التي لم يَبْتَ فيها بوضوح في أى نوع أدبي قط، إن كان للقصيدة أن تظل قصيدة بلغة مختلفة. وربما كان أوجز تعليق على العلاقة الحيوية بين الكاتب وبين المترجم/ المحرر للقصيدة يتمثل في الأسطر التالية التي كتبها لورد روسكومون، ديللون ونتويرث، منذ أكثر من ثلاثمائة عام:

عَلَيْكَ بِاخْتِيَارِ شَاعِرٍ يَسِيرُ فِي نَفْسِ الطَّرِيقِ

وَاخْتَرُ مُؤَلِّفًا مِثْلَ اخْتِيَارِكَ الصَّدِيقِ

إِذَا ارْتَبَطْتُمَا بِرَابِطٍ مِنَ التَّعَاطُفِ الْعَمِيقِ

عَدُوَّتُمَا مِنَ الصَّحَابِ الْمُخْلِصِينَ لِلْعَهْدِ الْوَثِيقِ

عِنْدَ اتِّفَاقِ الْفِكْرِ وَالْأَلْفَاظِ وَالْأَسْلُوبِ وَالرُّوحِ الطَّلِيقِ

لَنْ تُصْبِحَ الَّذِي يُتَرْجَمُهُ.. بَلْ حَامِلٌ لِهَوِيَّتِهِ.

عندما ينصهر من يعيد الكتابة انصهاراً كاملاً مع المصدر، تُتَرْجَمُ القصيدة. وتواتر حدوث هذا يبرر احتفالنا به. ليس الشعر ما يضيع في الترجمة، بل ما نكسبه من خلال الترجمة والمترجمين.





## الفصل الخامس

### أبواب القياس: ملحمة كاليشالا باللغة الإنجليزية

أندريه ليفيفير

سأحاول فيما يلي إثبات قوة القياس فى بناء النصوص، أو حتى فى بناء نُظْمِ نصوص. وأقول أولاً إن القياس أقوى عامل فى عملية المناقفة، وهى التى تنهض الترجمة فيها بدور بالغ الأهمية. وسوف أحاول تحليلها لهذا السبب، مستخدماً شتى ترجمات ملحمة كاليشالا إلى اللغة الإنجليزية، وهى مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، بُنيت بعناية حتى تصبح الملحمة القومية الفنلندية، قياساً على الملحمة الكلاسيكية، وأيضاً - إلى حد ما - قياساً على قصص البطولة النثرية للشعوب الجرمانية الشمالية، متخذاً منها مثلاً. وعلَّبتُ حتى يقول إن الآداب المكتوبة بلغات غير منطوقة على نطاق واسع، لن يُكتب لها الانضمام إلى ما يمكن تسميته "بالأدب العالمى" إلا إذا خضعت للنظام النصى أو صور تشكيل الكلام - أو أى اسم آخر يريد المرء أن يطلقه عليه - الذى يعتبر الأساس الذى بُنى عليه مفهوم "الأدب العالمى". أى إن على هذه الآداب أن تبدع شيئاً ما قياساً على عنصر من عناصر "الأدب العالمى" القائم فعلاً، سواء كان ذلك العنصر فى الواقع جزءاً من أدبها القومى فى ذلك الشكل أو لم يكن. ففى القرن التاسع عشر، وهو الإطار الزمنى الذى يهنا هنا، كان النظام النصى لا يزال يتسم اتساماً كبيراً بالفصل بين

الأشواع. ولم تكن الحداثة بمفاهيمها المختلفة عن المزج بين الأشواع و"القص واللصق" قد برزت على المسرح، وكانت الرومانسية التى تتفاخر بأنها حطمت نير الكتب التى وضعتها الكلاسيكية الجديدة لمبادئ فن الشعر لا تزال تميز بين شكل الملحمة مثلاً وشكل القصيدة الغنائية أو غيرها من الأشواع. فإن ملحمة كاليغسالا وترجماتها إلى الإنجليزية تقدم لنا دراسة حالة بالغة الطرافة عن الخضوع لـ"الأدب العالمى" عن وعى ومن دون وعى. ومن خلال دراسة الحالة المذكورة أريد أن أثبت القيمة العليا لوجود نظام نصي، وهو "شبكة" من نوع ما من أنماط النصوص المقبولة والتى يمكن قبولها، ويسبق وجودها اللغة نفسها، وهى التى تثبت فيما إذا كان نص ما سوف يقبل أو يرفض فى ثقافة معينة، إلى جانب وجود نظام فكرى مماثل لدراسات الترجمة. وقد يتصادف أن يلتقى النظام النصي والشبكات الفكرية مع لغة من اللغات، أو أمة من الأمم، كما هو الحال فى الأدبين الصينى واليابانى. ولكن الأغلب أن تسبق هذه النظم والشبكات أكثر من لغة واحدة، وأكثر من أمة واحدة. ويمكن للمرء فى هذا السياق أن يتحدث عن شيء مثل الشبكة "الغربية"، وهى التى يشهد على وجودها وجود الملحمة مثلاً فى اليونانية واللاتينية وفى عدد من اللغات الأخرى، ووجود الرومانسية مثلاً، فى صورة فئات فكرية تتجاوز اختلافات الأمم فيما بينها. كما يمكن للمرء أيضاً أن يتحدث عن شبكات الشرق الأدنى التى تضم الآداب والمجتمعات العربية والفارسية والعثمانية، بل والأوردية. والواقع أن وجود شبكات تسبق وجود اللغات والمجتمعات، التى أحياناً ما تختلف اختلافات جذرية فيما بينها، هو الحال السائد، إذ إن وجود مثل هذه الشبكات يمكن افتراض سبق وجوده على مختلف اللغات والآداب والمجتمعات الهندية والإفريقية. وعندما يسبق وجود الشبكات وجود اللغات والثقافات والمجتمعات، فإن نمط أحد الأشواع الأدبية الذى ينشأ فى أحد الآداب، ولنقل إنه الملحمة الكلاسيكية، يمكنه أن يملأ - بل ويملى فعلاً - كيف ينبغي أن تكتب الأعمال الأدبية بلغة أخرى، فيما

يتعلق بالبناء والمفردات والعناصر الأخرى، في حين أن الشبكة الفكرية السائدة قد تملأ فعلاً كيف ينبغي تصور شيء من "العصر البطولي" الذي كتبت فيه الملاحم. وأنا أعتد في اختياري ملحمة كاليڤسالا مثلاً أو نموذجاً اعتماداً هائلاً حقاً على الأهمية "العابرة للثقافات" لهذه الشبكات، لسبب لا يستهان به وهو أنني أجهل اللغة التي كتبت بها كاليڤسالا كل الجدل، لكنني أقول إن المفهومين التوأمين، أي مفهوم القياس ومفهوم الشبكات يتمتعان بأهمية أساسية إلى الحد الذي يؤكد صحة ما سوف أقوله فيما بعد ويدعم أهميته.

وقبل أن أخطو خطوة أخرى أريد أن أوضح إيضاحاً تاماً أن استعمال مصطلح "سبق الوجود" فيما يتعلق بالشبكات المذكورة آنفاً، ليس المقصود به أية إحياءات ظاهرة بالفكرة التفكيكية التي تقول "بالوجود المسبق دائماً"، فليست الشبكات محتومة، ولا هي كامنة حتماً في أية آثار لأي شيء يحتمل أن يكون قد وجد افتراضاً قبل أن يبدأ البشر الكتابة. ولكنها مبان تاريخية أوجدتها قوى واضحة نسبياً ويمكن متابعة "آثارها" بيسر شديد، وهي تصان لفترة زمنية معينة ثم يجري تغييرها أو نبذها.

وأما "القياس الأولي" الذي بدأ جماع الحركة التي أدت إلى بناء كاليڤسالا، فيصفه كيث بوزلي (١٩٨٩) بالكلمات التالية في مقدمة ترجمته لذلك العمل:

كانت اسكتلندا لا تزال تتألم بعد وقعة كولودين [التي لقى جيش اسكتلندا فيها هزيمة منكرة على أيدي الإنجليز عام ١٧٤٦] وهكذا رحبت بنشر شعر أوسيان [المترجم] ولكن رد الفعل في أوروبا وصل إلى حد "جنون" الولع. وقد أثبتت البحوث الحديثة أن النصوص كانت تستند إلى مادة أصلية ولكن ماكفيرسون [الذي ترجمها] كان يفتقر إلى الخبرة العلمية اللازمة لإتصافها. وفي غضون ذلك كانت الخبرة العلمية تتطور

فى الجانب الآخر من أوروبا حيث كان المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل  
پورثان وتلاميذه يرون فى ماكفيرسون روحاً تماثل روحهم على الأقل.

(ص ١٦)

والذى حدث أن اسكتلندا التى شاهدت نهاية وجودها باعتبارها أمة مستقلة  
بعد الهزيمة فى موقعة كولودين، حاولت تعويض ذلك "باكتشاف" أدب قومى.  
ولا يتمتع المقام لذكر التفاصيل الخاصة باصطناع جيمز ماكفيرسون لشعر أوسيان،  
أو اصطناع أية نصوص أخرى زعم أنه ترجمها عن اللغة الغيلية أو اللغة  
الأيرلندية" كما يقول العنوان الكامل لكتابه شذرات من الشعر القديم المنشور عام  
١٧٦٠، فالحقيقة البارزة من زاوية حجتنا نقول إنه إذا أرادت أمة أن تصبح أمة  
حقاً فى أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصاً فى القرن التاسع عشر فى أوروبا،  
فإنها كانت تحتاج إلى أدب قومى عريق بحيث تمتد جذوره حتى تصل إلى "ضباب  
الزمان" - أو ما يشبه هذه الاستعارة - خصوصاً إذا كانت تلك الأمة لا تستطيع أن  
تصبح أمة بالمعنى السياسى، أو على الأقل بالصورة التى تريدها.

ولما كان على الأدب القومى أن يضرب بجذوره حتى يصل إلى ضباب  
الزمان، ولما كان هذا الضباب قد أنتج النوع الأدبى للملحمة، فى أقدم الآداب  
القومية المعروفة آنذ، وهما اليونانى والسنسكريتى، كان على الآداب القومية غير  
المعترف بها حتى تلك اللحظة وتريد الانضمام إلى "زماله" الأدب العالمى، أن  
تنشئ ملاحم خاصة بها حتى تدعم قضية "انضمامها". وكان ذلك على وجه الدقة ما  
فعله ماكفيرسون من أجل اسكتلندا بعد نجاح "أوسيان": إذ إنه وعد الجمعية  
الاسكتلندية بملحمة، ثم قدم ملحمتين لا ملحمة واحدة، وصدرت الأولى وعنوانها  
فينجال، ملحمة شعرية قديمة، فى ستة كتب عام ١٧٦٢. وأصدر الثانية بعدها  
بسرعة، وهى تيمورا التى نشرت بعد الأولى بعام واحد.

وكان ذلك أيضا ما انطلق "المؤرخ الفنلندي هنريك جابرييل -پورثان وتلاميذه" يعملون من أجل إنجازه للغة الفنلندية. وفي المقدمة التي كتبها فرايبرج (١٩٨٨) لترجمته لملمحة كاليڤالا نجد أنه يبالغ في تصوير المسألة بقوله "إن أبناء فنلندا استطاعوا من خلال كاليڤالا إنشاد ما يثبت وجودهم". ولكنهم لم يُشَدُّوا ما يثبت وجودهم، بل إن وجودهم كان نتيجة إنشاد واع تمامًا نتيجة للمشروع الذي وضعه پورثان، وتبناه فون بيكر، ونفذه لـونروت. واستخدم فرايبرج لكلمة "الوجود" المشار إليها تدل على "العملية" التي أحاول تحليلها هنا. فلا يمكن أن يعنى "بالوجود" إلا "الوجود داخل السياق الشامل للأدب العالمي" أو شيئا من هذا القبيل، ما دام أبناء فنلندا، كما هو مفترض، واعين بوجودهم. لقد نشأ مشروع پورثان/ فوق بيكر/ لـونروت لأن أبناء فنلندا لم يعودوا قانعين بالوجود "لأنفسهم" بل كانوا يريدون اعتراف العالم الخارجى بهم، عالم الأمم الأخرى، وعالم الأدب العالمي.

وفرايبرج على حق في قوله إن مشروع العثور على ملحة فنلندية قومية، أو مشروع بنائها كان دليلاً على "المدى الذي وصل إليه تشكيل الحركة القومية في ظل القوة الدافعة للتغيرات الجغرافية السياسية، وهى التغيرات التي كانت تتطلب استجابة ثقافية لسد الفجوة، لا العكس". وعلى الرغم من أن مقولته تقصد فنلندا، فإنها تنطبق أيضا على أمم أخرى. وهى فى الواقع من العناصر الأساسية للشبكة الفكرية (لا النصية) للرومانسية، وهى التى كانت مصدر إلهام للروح القومية فى شتى أرجاء أوروبا، و"استحضرت" رؤيا تبرز فيها جميع الأمم، صغيرها وكبيرها، وقد شغلت مواقعها فى "سيمفونية" الأمم. لقد فقد أبناء اسكتلندا استقلال أمتهم عندما قام ماكفيرسون (وعليها أن نذكر أنه نشر ترجمته الخاصة للإلياذة فى ١٧٧٣) ببناء ملاحظتهم من أجلهم، ولم يكن أبناء فنلندا قد استطاعوا بعد أن يصبحوا أمة مستقلة حين قام لـونروت بالعمل نفسه، فى المناخ الذى رسخت فيه جذور فكرة "الدولة -

الأمة" الفنلندية فى هلسنكى وفى سانت پيترسبيرج، وحين أدرك الناس مغزاها (برانش، ١٩٨٥، ص ٢٩). وفى كلا الحالين كان الأشخاص الذين بنوا الملاحم حقاً "لا تشغلهم الأمانة للمصادر بقدر ما يشغلهم إثبات صحة وجود ثقافة قومية" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١٦)، ولكن التشابه بين الحالين ينتهى هنا، وحاشاى أن أزعـم أن لـونـروت كانت لديه أدنى رغبة فى معالجة المادة التى جمعيا فى رحلاته فى طول فنلندا وعرضها بالأسلوب نفسه الذى عالج به ماكفيرسون المادة التى وجدها، أو تظاهر بأنه وجدها، فى ربوع اسكنلندا.

ولا بد من الإشارة إلى مسألتين قبل أن نعلّق على مشروع لـونـروت بمزيد من التفصيل، الأولى أن اللغة كانت تلعب دوراً أشد غموضاً فى بناء وإعادة بناء الملاحم التى تستعملها الأمم ذوات اللغات غير المنطوقة على نطاق واسع، من دورها فى إعادة بناء الملاحم للأمم التى كانت لغاتها ولا تزال منطوقة على نطاق واسع. فمثلاً كان أوائل علماء فقه اللغة الألمان الذين حققوا ونشروا ملحمة نيبلونجنلند [التي كتبت عام ١٢٠٠] قد تمكنوا من ذلك باللغة الألمانية، كما هو واضح، ولكن الباحثين الفنلنديين الذين أرادوا بناء (أو إعادة بناء) ملحمة فنلندية قومية لم يكونوا قادرين على مناقشة مشروعهم باللغة التى كانوا يعتزمون إحياء مجدها الذى ضاع من زمن بعيد، "قباستثناء فون بيكر، أستاذ لـونـروت، كان القوميون الأوائل مضطرين بالضرورة إلى استخدام اللغة السويدية، إذ كانت اللغة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها" (فرايبرج، ١٩٨٨، ص ١٣) وعلى غرار ذلك كانت جمعية الأدب الفنلندى، التى أنشئت عام ١٨٣١، مضطرة لكتابة محاضرها باللغة السويدية على مدى عقود طويلة؛ لأنه لم يكن من بين أعضائها من يجيد معرفة اللغة الفنلندية إلى الحد اللازم" (يانيك، ١٩٩١، ص ٥٨). وهكذا فإن اللغة فى هذه الحالة، كما كان حالها فى الكثير من الأمم الأوروبية الصغرى - وأول من يخطر لنا هم التشيكيون والفلمنك - لم تلعب الدور الذى أصبحنا مهينين لتصوره نتيجة

الفرقة الرومانسية لكثافة "التاريخ، وهي من "التشكيلات" المفترضة وحسب. لك أن تضع خططا لإحياء الأدب العفندي أو التشيكي أو الفلمنكي، ولكنك تضع هذه الخطط بانتعاج السردية والألمانية والفرنسية. أى لك، بعبارة أخرى، أن تبذل قصارى جهدك لاستحضار "روح لغة ماء، ولكنك قطعاً لم تكن "تأثرت" بها عندما بدأت جهدك المعوى لتوفير جسد لك "الروح".

والمسألة الثانية أن جمهور القراء العلى للملحمة القومية، داخل الأولى، لا يكاد يكنس أبه أهمية. والتعنيق الحضيف على ملحمة كاليڤالا الذى كتبه جون هـ. وورنين فى موسوعة كوليار يلخص الموقف على النحو التالى: "إذا كان المستقون بعد عام ١٨٣٥ قد هثلوا لمنحمة كاليڤالا باعتبارها أثراً باهراً من آثار التراث الثقافى ومنجزات أبناء فنلندا فى الماضى السحيق، فإن الملحمة لم تصبح قط كتاباً شعبياً أو كنزاً شعبياً. (فلقد ظلت الطبعة الأولى التى لم تزد على خمسمائة نسخة كافية عشر سنوات)" (٧٠٤ أ/ب). ولكنه لم يكن من المطلوب أن تصبح فعلاً "كتاباً شعبياً". كان يكفى الإعلان عن كونها كذلك. وما دام الركن المطلوب فى الشبكة التى تنظم الانتماء إلى "سيمفونية" الأمم قد ملئ فىمكن السماح بدخول اللغة الفنلندية والفنلنديين إلى دوائرها المسحورة، فى حين أن ملحمة كاليڤالا يمكن استخدامها بمجرد نشرها للاستهلاك المحلى، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان "يستشهد بها دعماً لقضية السلم، والضرية الواحدة، والاشتراكية، ونشر مذهب الحكمة الإلهية، وغيره من المذاهب" (وورنين ص ٧٠٤ ب).

وفى عام ١٨٣٥ كتب إلياس لونروت تصديراً لأول طبعة من عمله، وهى التى أصبحت تعرف منذ ذلك الحين باسم كاليڤالا القديمة، بعد أن بنى هذه الملحمة استناداً إلى الشعر الشفاهى الذى جمعه من شتى أرجاء فنلندا، ولكن بصفة رئيسية من كاريليا، ويقول لونروت فى هذا التصدير إنه تولى مهمة بناء ملحمة كاليڤالا لأنه كان يتساءل "إن كان من الممكن العثور على أناس يد تتغنى بأسلافنا



فينامونين، وإلمارينين، وإلمنكانين، وغيرهم من أجدادنا المرموقين، حتى يتسنى لنا الحصول على قصص أوفى عن هؤلاء، أيضاً، مثلما حصل اليونانيون والأيسلنديون وغيرهم على أناشيد عن أسلافهم" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٦٦). النموذج واضح، ولم يكن قطعاً من وضع لونروت وحده. والواقع أن كارل أكسلى جوتلوند كان قد كتب فى عام ١٨١٧ يقول "إذا رغب المرء فى جمع الأناشيد التقليدية القديمة وأن يصنع من هذه وحدة منتظمة متكاملة، فربما خرجت منها ملحمة، أو مسرحية، أو سوى ذلك، وبحيث ينشأ من هذا هوميروس أو أوسيان جديد، أو ربما وُجدت لدينا ملحمة نيبيلونجنايد" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٥٠). وقد قرر لونروت أن يفعل ذلك على وجه الدقة. فعندما جمع "الأناشيد التقليدية القديمة" وصاغها فى عمل واحد متكامل، كان يفعل ذلك ومثال الملحمة لا يبرح ذهنه. ويقول برانش "إنه كان يلقى التشجيع على عمله هذا من النظريات المعاصرة حول جمع مادة الملاحم فى الأدب اليونانى الكلاسيكى، إذ نقول هذه النظريات إن "هوميروس" لم يكن مبدعاً بقدر ما كان جامعاً ومنظماً للأساطير والحكايات الشعبية" (ص ٣٠).

وعلى الرغم من وضوح النموذج فقد كانت مسألة صوغ المادة حتى ثلاثه أقل وضوحاً، وقد بذل لونروت قصارى جهده، وليس بأهون ذلك شأنًا تجريد الشعر الشعبى الذى جمعه من جميع العناصر التى قد تناقض، فيما يبدو، زعمه بأن الملحمة التى بينها ذات جنور فى ضباب الأزمان السحيقة: "فالإشارات الكثيرة فى المادة الأصلية إلى معالم مسيحية محذوفة بوضوح من ملحمة لونروت، وإذا وجدت كان ذلك يرجع إلى أن لونروت لم يدرك أنها مسيحية الطابع" (برانش ١٩٨٥ ص ٣٢). وكانت هذه الإشارات قد أدخلها فى المادة الأصلية التى جمعها لونروت بعض المبشرين والكهان المسيحيين، الذين لم يترددوا "اعتباراً من القرن الثانى عشر فى استعارة شكل شعر كاليقثالا ومضمونه لتوصيل مذهبهم الجديد"

(برانش ١٩٨٥، ص ٢٥)، إذ كانوا يستخدمون في الواقع ذلك الشعر باعتباره نموذجاً لهم، ويستخدمون الشبكة اللغوية/ الأدبية لتسلل عناصر فكرية جديدة.

ونشهد أشد محاولات لونيوت تركيزاً ووعياً بتقديم مثال للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية في ما يسمى "دورة كوليرفو"، الواردة في الأناسيد ٣١-٣٦ من الطبعة الثانية لملمحة كاليڤالا عام ١٨٤٩. ويوجه كيربي أنظار قرائه إليها بصفة خاصة، في تصديره لترجمته، واصفاً إياها بأنها "مأساة رهيبة، قورنت بمأساة أوديب" (ص ١٣). وتأكيذاً لمقولته ودعماً أكبر، يشير إلى المثل الوحيد باللغة الإنجليزية لملمحة كاليڤالا، قائلاً إن كوليرفو "تعتبر في أحد جوانبها النموذج الأولى لقصيدة "كواسيند" التي كتبها لونغفيلو" (ص ١٣). وفي عام ١٩٨٥، لا قبل ذلك، تخلى برانش أخيراً عن التشبيه المذكور في مقدمته لأحدث طبعة جديدة لترجمة كيربي التي نجحت نجاحاً ساحقاً، إذ يشير إلى أن "دورة كوليرفو (الأناسيد ٣١-٣٦) التي كان لها تأثير كبير في فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر في فنلندا، ليس لها نظير في التراث الأصلي" (ص ٣١). ويضيف قائلاً إن لونيوت نفسه هو الذي قام في عام ١٨٤٩ "بتحويل كوليرفو إلى بطل شبيه بأوديب وهاملت" (ص ٣١) والأرجح أن يكون ذلك لأنه كان يرى أن أمثال هؤلاء الأبطال يمكن أن يشغلوا مواقع مناسبة في ملمحة جديدة بهذا العنوان. وهكذا نرى أن قوة القياس تتضح في كون تأثير ثيمة كوليرفو تأثيراً أصلياً، ويمكن رصده في "فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر في فنلندا"، بل أصبح يشكل فعلاً جانباً منها، بغض النظر عن وجود تلك الثيمة في المادة الأصلية أو عدم وجودها.

وقد وصلنا الآن إلى بيت القصيد في هذه الحجة، فعلى الرغم من أن لونيوت بذل قصارى جهده، فإن ملمحة كاليڤالا، كما يقول ماجون "لا تشبه على الإطلاق" (ص ١٣) السمات المرتبطة بالملاحم الكلاسيكية، أو حتى القصص

البطولية للشعوب الجرمانية الشمالية، إذا كان المرء أن يتوقع أن تظهر في تلك الأعمال ما يشبه "الحبكة الموحدة إلى حد ما، أو الحبكة التي تتصل حلقاتها، وأن يكون أبطالها مقاتلين أغنياء أريستوقراطيين، ينجزون فعلاً تتم على شجاعتهم، ويظهرون مستوى رفيعاً من سعة الحيلة والقدرة على المبادرة، وذلك في أحيان كثيرة أيضاً على نطاق واسع" (ص ١٣). وإذن فإن لونيوت لم ينجح في وضع ملحمة قياساً على الملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، وإن لم يكن لذلك، في نهاية المطاف، أهمية للعالم الخارجي. إذ إنه لما كان لونيوت قد أراد لعمله أن يسمى "ملحمة"، كان للعالم الخارجي، الذي خضع لونيوت لشبكيته التوأم، أن يشكره، على الأقل لنحو خمسين سنة، وهي المدة الباقية من عمر الشبكتين التوأم اللتين كانتا ساندتين عندما بدأ العمل في ملحمة كاليڤالا، وأن يتجاهل أن وصف كاليڤالا بالملحمية قد أضر إلى حد ما بالعمل، إذ أثار عند القراء توقعات من المستبعد تحقيقها" (ماجون، ١٩٦٣، ص ١٣). وباستثناء أصوات قلة من المنشقين، يصف ما يلي المراحل التي تحولت بها كاليڤالا، في أول ترجمتين إنجليزيين لها، وخصوصاً الأولى منهما، إلى مثل واضح للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، بل أشد وضوحاً مما حققه نص لونيوت الأصلي يوماً ما. وأنا أزعّم أن تحقيق هذا التماثل يثبت الأهمية الغالبة لا للنظام النوعي السائد في الأدب العالمي، منذ زمن لونيوت وحتى بدايات الحداثيّة فحسب، بل يثبت أيضاً الأهمية الغالبة للتشكيلات التحليلية، والنظم النصية، والشبكات، وما إلى ذلك، في ذواتها، فليست الكلمات المستخدمة في الإشارة إلى الواقع مهمة، بل إن الواقع نفسه هو الذي يكتسب أقصى أهمية، ما دام يظهر، بأوضح صورة ممكنة قوة القياس، في الاتجاهين جميعاً. ولما كان المفهوم السائد "للأدب العالمي" في زمنه يقضى بأن تبدأ جميع الآداب القومية بالملاحم، فقد فعل لونيوت ما في وسعه لتحقيق ذلك داخل سياق اللغة الفنلندية والثقافة الفنلندية، بخلق مثل مقبول. وعلى العكس من ذلك، فإذا ظن أن ذلك المثل ناقص، فإن المفهوم السائد "للأدب العالمي" يمكن أن

يزيد أوجه شبهه بما ينقصه. وغنى عن البيان أن قوة النظام النصي قد استفادت واستعانت في ذلك بالواقع الذي يقول إن معرفة اللغة الفنلندية كانت ولا تزال غير منتشرة خارج فنلندا. وهكذا فإن الترجمة الإنجليزية لملمحة كاليڤالا كانت تقوم بوظيفة الأصل قطعاً عند قرائها من الناطقين بالإنجليزية. ومن المحال في أية لحظة، ومهما اشتط بنا الخيال أن نقول إن اللغة الفنلندية كانت "حاضرة في الخلفية" بالنسبة لقراء النص الإنجليزي لملمحة كاليڤالا، مثل حال اللغتين اللاتينية واليونانية، على الأقل حتى عام ١٩٢٠، بالنسبة لقراء الإياداة الإنجليزية، أو الإياداة الإنجليزية، أو الأوديسية الإنجليزية.

وقبل أن أشرع في تحليل عملية القياس المذكورة بمزيد من التفصيل، أرى من الإنصاف أن أعترف بوجود صوتين منشقين على الأقل، ووجودهما نفسه ذو أهمية قصوى، فإننى لا أريد إطلاقاً أن يفهم من كلامي أن تأثير الشبكات تأثير شامل غلاب محتوم. إنه تأثير قوى، ولكن مقاومته ممكنة. فهذه الشبكات تتغير فعلاً على مر الزمن، وهذه الحقيقة أفضل برهان على ذلك. وليست العملية كلها عملية آلية، وينبغي ألا يظن أحد أنها كذلك. ولأضرب مثلاً تافهاً من هذا النص نفسه. إذ إننى أستخدم في الدلالة على "المثيل" الكلمة الإنجليزية (analogue) بانتظام، على الرغم من وجود كلمة أخرى في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه أى (analogon) وهى أقرب في الشكل والجرس إلى الأصل اليونانى، وعلى الرغم من أننى سأبدو أشد "تبحراً" في العلم إذا استخدمت الأخيرة بدلاً من الأولى، فإننى أستخدم الأولى على وجه الدقة للدلالة على أننى لا أريد أن يظن أننى أنتمى لمدرسة معينة لا أكاد أضمر لها أى تعاطف.

إن طبعة ١٩١٠ من دائرة المعارف البريطانية ترصد الفرق بين ملمحة كاليڤالا والملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، فتاة: "بينما تشغل إراقة الدماء موقعاً بارزاً في ملاحم العالم القديمة الأخرى، نجد أن ملمحة كاليڤالا

تَسْم برقة حقیقیة، وبالطابع الغنائی بل والمنزلی، وتصور تصویریًا مطولًا مواقف ذات جمال أخذ وعواطف رومانسیة" (المجلد ١٥، ص ٦٤٠ ب). وعلى غرار ذلك امتدح ماكس مولر ملحمة كالیڤالا لتساویها مع الإلیاذة فی الطول والاکتمال، ثم استدرک قائلاً - إذ كان صوت انشقاق وحید - "لا بل إنها لا تقل جمالاً عنها، إذا نسينا مؤقتًا كل ما تعلمنا فی صبابنا أن نصفه بالجمال. فلیس الفنلندی یونانیًا" (مقتطف فی كروفورد، ١٨٨٨، ص ٣٩).

وأما الشخص الذى كان له أكبر تأثير فی "استقبال" ملحمة كالیڤالا فی إطار القیاس فكان أول مترجم لها إلى اللغة الإنجلیزیة، چون مارتن كروفورد، ولم یكن یعرف اللغة الفنلندیة بل بنى ترجمته على الترجمة الألمانية التى نشرها أنطون شیفتر عام ١٨٥٢، ولاتزال حتى اليوم إحدى الترجمتین الألمانية التین تستندان فعلاً إلى النص الفنلندی، وقد تعرضت هذه الترجمة لإعادة الكتابة والتعدیل عدة مرات، على أیدی أشخاص ممن زعموا ترجمة ملحمة كالیڤالا إلى اللغة الألمانية، وكان من أبرزهم مارتن بویر. ومن بالغ الأهمية أن نذكر هنا، دون لبس أو غموض، أن كروفورد لم یسع عامداً إلى إحداث ما أحدثه من تأثير فی إطار القیاس، وعلى الأقل لیس إلى نفس الحد الذى یمیز بناء لونروت الواعی لملحمة كالیڤالا. ولكن استیعاب كروفورد للشبکتین التوعم الساندرتین فی عصره كان على وجه الدقة السبب فیما فعله، وكان یرى أن ما فعله أمر بدیهی، ویعتقد أن ما فعله یعود بأکبر فائدة على الأصل الذى یتרגمه.

ویقوم كروفورد فی مقدمته الطویلة بتهیئة القارئ [لتقبل نظرته] إذ یقرر بالفاظ لا تحتمل التأویل أن كالیڤالا ملحمة، وأنها بذلك "تمثل طابع الملحمة القومیة تمثیلاً صادقاً" فهی "لا تقتصر على تمثیل شعر الأمة بل تمثل الحکمة والخبرات المتراکمة لهذه الأمة" (ص ٤٣). وهو ما یتطلب إذن تعریف القارئ بالمزید عن تلك الأمة. ولیس من قبیل المصادفة أن یرمى وصف كروفورد

للفنلنديين فى عصره، فيما يبدو، إلى رسم صورة الحياة فى العصور الساذجة "البطولية" لأسلافهم. فيقول للقارئ "إن الوداعة تكسو الجميع" (ص ٦) وإنهم ذوو "قلوب هائلة" (ص ٦) إلى جانب كونهم "شعباً يتميز بالنظافة، مغرمًا باستعمال حمامات البخار" (ص ٦). وأخيراً يقول إن الفنلندى (الأصيل) "ليس بخيلاً، ولكن إقامة الصلة معه ليست بالغة اليسر، كما إنه لا يحب الأساليب الجديدة" (ص ٦). وليس من المدهش بالنسبة للباحث كيربى، الذى يشارك كروفورد إيمانه باستراتيجية القياس، أن يشعر أنه مدعو أيضاً إلى وصف الفنلنديين بأنهم "شعب يتسم بالتقوى، والجد والاجتهاد، والالتزام بالقانون، كما أن الطبقات الراقية تنعم بالتعليم العالى" (ص ٧).

وجوهر استراتيجية القياس عند كروفورد أن يقيم معادلات منتظمة بين ما وجده فى كاليڤالا وبين نظائره فى الأساطير اليونانية والأدب اليونانى الكلاسيكى. وأشمل مقولة له فى هذا الصدد إن "الأرباب الفنلندية، مثل الأرباب القديمة فى إيطاليا واليونان، تقدم عموماً فى ثنائيات، وجميع الأرباب متزوجون على الأرجح" (ص ١١). ويقول، بمزيد من التخصيص، إن الرب أوكو الفنلندى "يشبه الرب أطلس فى أساطير اليونان" وكذلك "تجد الاسمين "مالمى" (الأرض الأم) و"مان إيمو" (أم الأرض) يطلقان على الصورة الفنلندية للربة ديميتير [اليونانية]" (كروفورد ١٨٨٨، ص ٢٠). وليس من المدهش إذن أن أرواح الموتى الفنلنديين عليها أن تعبر "نهر ستيكس الفنلندى" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٦) حيث تتولى "كبرى بنات تونى" (غير المسماة) الإبحار بالأرواح عبر النهر "مثل خارون، ابن إيروبوس ونوكس، فى الأساطير اليونانية" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٧). وأما أخص إشارة عند كروفورد، وأشد إشاراته إثارة للخلاف حول المعادلة المفترضة، فتتعلق بشيء غامض يدعى "سامپو"، وهو الذى لا يوصف بالتفصيل قط، ولايرد له تعريف فى أى مكان فى كاليڤالا، وإن كان المعتقد أنه

شيء يشبه العمود الذى يحمل قبة السماء نفسها "مع الفراء الذهبى لحملة الأرجونوتيكاً" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٤١). ومما له دلالة فى هذا الصدد أن طبعة ١٩٧٢ من دائرة المعارف البريطانية لم تعد تبالغ مبالغة كروفورد، وإن كانت لا تزال تسير فى الاتجاه نفسه فتخبر القراء أن "سامپو يمكن اعتباره رمزاً للتقدم المادى والروحى للإنسان" (المجلد ١٣، ص ١٩١ ب). ولا يقتصر كروفورد على إقامة التعادل فيما بين الشخصيات وفيما بين الأشياء، بل إنه يتناول أيضاً نقاطاً خاصة بالبناء، فيقول "وكثيراً أيضاً ما يقدم إلينا ما لا نتوقعه بأسلوب الدراما اليونانية، وذلك من خلال طفل صغير أو رجل هرم" (ص ٤٢). وقد استمر الباحثون يشهدون بنجاح استراتيجية كروفورد حتى عام ١٩٥٣، وهو العام الذى ظهرت فيه موسوعة كاسيل للأدب، وهى التى تقول إن كاليقثالا تتكون من السعى فى طلب سامپو على غرار ملحمة الأوديسية، أى الطاحونة السحرية، والحرب التى تشبه الحرب التى تصورها الإلياذة، بين كاليقثالا (فنلندا) ويوهيولا (لايلاند، وتعنى حرفياً أرض الشمال) (ص ٣١٧ أ).

وما دامت كاليقثالا ملحمة، فلا بد أن يكون لها معادل هوميروسى، ويسعد كيربى أن يؤدى المطلوب بالعبرة التالية: "سوى يتضح أن لونروت قد ألف كاليقثالا من المواويل الغربية (البالادات) القديمة، وهو ما يشبه إلى حد كبير ما يقال من أن أشعار هوميروس، أو على الأقل الإلياذة والأوديسية قد أُلغتا فى نسيج واحد بناء على أمر پيزيستراتوس" (ص ٨). ويصف كروفورد "الباحث" لونروت بالمزيد من التفاصيل، ولا عجب فى أن هذه التفاصيل تلائم الدور المنوط به، فيقول إنه كان "يجلس بجوار المدفأة مع كبار السن، ويضرب المجذاف فى الماء فى القوارب التى يركبها مع صيادى الأسماك فى البحيرات، ويسير مع الرعاة خلف قطعانهم" (ص ٣٦) فكاد يكون والذاً لأبناء شعبه، وإن كان قطعاً باحثاً "أشرب حبه قلوب البسطاء حتى أعانوه طائعين فى جمع هذه الأثائيد" (كروفورد،

١٨٨٨، ص ٣٦-٣٧)، ولو كنا نعرف من مصادر أخرى أن لونروت كان يحرص على تقديم ما يكفي من الخمر "لبسطاء" لحدث ذاكرتهم. ولا عجب أيضا أن الملحمة القومية قد أhalّت من وضعها إلى شخصية قومية، وقطعا داخل فنلندا. والموسوعة الأدبية الفنلندية إيسو تيتو ساتاكيريا تصف لونروت في طبعتها عام ١٩٣٥ على النحو التالي "من الناحية الإنسانية يعتبر لونروت رمزا للفنلندي الحق، وحتى لو حاولنا فلن نجد فيه أية خصال بغیضة، إذ كان يتميز بالخصائص التالية: الجهد الذى لا يكل ولا يمل، والقدرة على التركيز، والحزم الهادئ، وروح الفكاهة الحنون فى جميع الظروف، والتعقل والتسامح، وانعدام الادعاء تماما، والتواضع المسيحى الحق" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٤٨).

وأما على مستوى الترجمة الفعلية، فكون كاليقالا ملحمة قطعاً، ولها بحرهما الشعرى الخاص، له عواقبه. فإن كروفورد (١٨٨٨) يرسم مرة أخرى صورة الفنلنديين فى عصره (وإن لم يعرفهم خير المعرفة) بحيث يظهرون فى الملحمة وقد اكتنفهم ضباب الزمان، وهى صورة مثالية، إذ يقول "إن الكلام الطبيعى لهذا الشعب هو الشعر. فالشبان والعذارى، وكبار السن والسيدات، يستخدمون النظم دون وعى فى تبادل أفكارهم. وطبيعة لغتهم تساعدهم على هذا، خصوصا لأن ألفاظهم توحى بشدة ببحر التروكى [المتقارب العربى]" (ص ٤٥). وغنى عن البيان أنه لا بد من محاكاة هذا البحر فى الترجمة؛ لأنه عنصر من عناصر التراث الملحمى المقدس، حتى ولو أدت هذه المحاكاة إلى بروز بعض المشكلات العملية ولننظر إلى تقدير كيربى للموقف الذى يتسم بواقعية أكبر، إذ يقول "إن المقطع الأول من كل كلمة منبور، وهو ما يجعل من العسير إخضاع كلمات مثل كاليقالا للبحر الشعرى. لكننى حاولت أن أبذل قصارى جهدى" (ص ٨)، حتى وإن لم تكن المشكلة مقصورة على "كاليقالا" وحدها. والواقع أن كيربى (١٩٠٧) واجه "صعوبة رئيسية وهى إدراج الأسماء الفنلندية فى بحر



شعري إنجليزي بسيط من أجل الإبقاء على صحة نطقها" (ص ٩). ومع ذلك فهو يصر على أن نجاحه فاق نجاح "لونجفلو الذي تعتبر قصيدته "أنشودة هياواتا" مجرد محاكاة ضعيفة لكاليغالا" (كيربي، ١٩٠٧، ص ٨).

ولم يختلف الحال إلا بعد تعديل النظام النصي، بعد الحرب العالمية الأولى، عندما دعا ماجون (١٩٦٣) إلى عدم محاكاة البحر الشعري للأصل، قائلاً إن هذه "الرتابة الإيقاعية يؤسف لها، وطابع هذا البحر يمثل قيوداً نأسف لها أسفاً أكبر، إذ لا تكاد تسمح للمترجم بأى قدر من الحرية فى الترجمة اللازمة أو الكاملة للكثير من الأشعار فى النص الأصلي" (ص ١٦). وبوزلى (١٩٨٩) أيضاً لا يلتزم بالبحر الشعري الأصلي، مستنداً إلى التاريخ (وهو ما يعتبر إعلاءً لسلطة نظام نصي على سلطة نظام آخر) فى عمله، قائلاً "إن الترجمة الحالية تختلف عن منهج كثير من مترجمي الملحمة إلى لغات كثيرة فى استخدام بحر شعري آخر بدلاً من البحر الأصلي... فلقد كان هذا، على أية حال، المنهج المعتاد فى الإنجليزية منذ ترجمة جافن دجلاس للإلياذة" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ٤٦). ووفقاً لذلك يتبع بوزلى البحر الشعري الخاص به، "مثل أى بحر ينشأ وفقاً لمقتضيات الترجمة، ولا يختلف ذلك عن النظم المرسل نفسه الذى اخترعه سري لترجمة شعر فيرجيل" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١). وفرايبرج (١٩٨٨) يقلّ تجديده عن بوزلى، "وإن لم يتردد... فى اللجوء إلى التغييرات العارضة فى النسق النظمي، حتى يتجنب أحياناً الرتابة القاتلة فى ترجمة كروفورد أو كيربي" (سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٣).

ويبقى فى النهاية أن ننظر فى بعض الأمثلة المأخوذة من الترجمات نفسها. وقد اقتصرنا فى هذه على مختارات من النشيد ١٣، الذى وضعت له الترجمات المختلفة عناوين بالغة التفاوت. وفى ترجمة كروفورد يسمى هذا النشيد "خطب ود ليمكاينين للمرة الثانية"، وذلك تمثيلاً مع المفردات الراقية التى يستخدمها فى العمل كله، لزيادة دعم التماثل مع الملحمة، فإن لم يتحقق التماثل مع هوميروس، تحقق

مع الترجمات الفكتورية له. ويسميه كيربي "أيل هيسى"، مُراهنًا على أن اسم الشخص الغريب سوف يحدث تأثيرًا مشابهًا لتأثير الملحمة. وماجون يسميه "القصيد ١٣" بأسلوب مبتذل إلى حد ما، وبوزلى يسميه "أيل الشيطان" وفرايبرج يسميه "طراد الأيل"، تمثيلاً مع استراتيجيته الخاصة، وهى التى يميزها بالتضاد مع أسلافه الأقدمين قائلًا "إن الترجمات الإنجليزية السابقة قد أخفت كثيرًا من مواطن سحر القصيدة، بما فى ذلك مفاتها البسيطة والفكرية، إذ لم يكن المترجمون يشعرون دائمًا بالألفة والارتياح إلى النص، وربما كانوا يتعاملون معه بجد يكاد يزيد عما فيه من جد" سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٨). وأرجو أن أكون قد أوضحت أن الأقرب إلى الحق أن نقول إن بعض المترجمين مثل كروفورد، ومثل كيربى- بدرجة أقل- لم يكن أمامهم سوى أن يأخذوا القصيدة مأخذ الجد التام بمجرد مرورهم خلال الشبكة النصية الخاصة بعصرهم. فليس من المفترض أن تكون الملحمة فكهة، ولا أن تكون بسيطة قطعًا. وإذا كان من شأن هاتين الخصيقتين أن تبرزًا لسوء الحظ فى أصل تطلق عليه صفة الملحمة، مهمًا يكن الأمر، فلن تستطيعا قطعًا النفاذ إلى الترجمات. لكنه ما إن يتغير النظام النصى حتى يصبح فى إمكان بوزلى أن يكتب فى تصديره "إن فى كاليقثالا عناصر من الموضوع وجوًا عامًا لا وجود له فى الملحمة والرومانسات التى عهدتها فى التراث الأوروبى منذ هوميروس وحتى القرن الثامن عشر" (ص ٧).

وسوف يزداد وضوح الاستراتيجيات المختلفة المتبعة فى هذه الترجمات عند مقارنة أحد هذه العناصر- ولتكن بعض سطور "بسيطة" فى الترجمات المختلفة- كما سيزداد وضوح مدى إملاء النظم النصية لهذه الاستراتيجيات. وفى النشيد ١٣ كله نرى البطل، واسمه ليمنكاينين، الذى يقول كروفورد إنه "هرم" (١٨٨٨، ص ١٧٥) وهو يطارد أيلًا حتى يقدمه مهزًا إلى امرأة يصفها كروفورد بأنها "مضيغة پوهيولا" (ص ١٧٥) فى مقابل الحصول على إحدى "عذاراهما

الفانتات" (ص ١٧٥) فى ترجمة كروفورد. وأما فى ترجمة كيربى فهن يصبحن "بناتها البديعة" (ص ١٣٠) و"العدارى" (ص ٧٦) فى ترجمة ماجون، و"الفنيات" (ص ١٤٧) فى ترجمة بوزلى، و"البنات" (ص ١١٦) فى ترجمة فرايبرج. وعلى غرار ذلك نجد أن ليمنكانين يوصف بأنه "تشيط" عند كيربى، و"متهور" عند ماجون، و"قاسق" عند بوزلى، و"متمرد" عند فرايبرج، وذلك، لا شك، لأن معنى الكلمة فى الأصل الفنلندى ليس واضحاً كل الوضوح، وكلمة "المضيضة" فى ترجمة كروفورد تصبح عند كيربى "عجوز پوهيولا"، وعند ماجون "سيدة المزرعة الشمالية"، وعند بوزلى "حيزبون الأرض الشمالية" وعند فرايبرج "سيدة پوهيولا".

وما دام ليمنكانين سوف يطارِد أَيْلاً فمن المنطقى أن يحتاج إلى ارتداء أحذية تصلح للسير فوق الثلج، وليست هذه من المعدات البطولية إذا شاء المرء أن يقارنها مثلاً بدرع أخيليس فى الإلياذة، ومع ذلك فإن كروفورد يبذل قصارى جهده فى وصف إعداد هذا الحذاء قائلاً "ثم قام بإحكام ربط أربطة الحذاء/ والخشب فيه أُمْلَس مثل جلد الأفعى/ وحلقاته فى طراوة فراء الثعلب" (ص ١٧٩). ويغير كيربى "الأفعى" إلى "قضاة" قائلاً "وهو يَظُن الهيكليين بجلد القضاة/ والحلقات بفراء الثعلب الأحمر" (ص ١٣١). وكلا الوصفين يؤكد فن الصنعة الذى يبيده "ليليكى"، صانع أحذية السير على الثلج، الذى يصبح بهذا معادلاً فى القطب الشمالى لشخصية هيفيستوس [رب النار والحدادة فى الأساطير اليونانية]، إن أخذنا ورقة من كتاب كروفورد، ولكن الأصل لا يأبه لفن الصنعة نفسه، ولكن للأجر الذى سوف يتقاضاه الصانع، فى مقابل جهده، وتلك حقيقة أخرى من حقائق الواقع الدنيوى التى يصعب إدماجها فى الملحمة. وينتفع ماجون بالترخيص الذى يتيح نظام نصِّ مختلف فيقول فى ترجمته "تكلت قناة العمود جلد قضاة/ وتكلف القرص فراء ثعلب أحمر" (ص ٧٧) ويقول بوزلى "تكلف العمود قضاة/ وقرص الثلج ثعلباً بَنَى اللون" (ص ١٤٩)، ويقول فرايبرج "قَدَّمَ جلد قضاة ثَمناً للعمود/ وثلعبنا أحمر ثَمناً للقرص" (ص ١١٦).

وتؤكد ألفاظ كروفورد الرفيعة وجودها حتى في الأوصاف البسيطة. فهو يقول مثلاً إنه لا يرى "قطيعاً من غزلان الغابة" (ص ١٧٨) ويقول كيربي وفرايرج إنه لا يرى "حيواناً واحداً يجري على أربع" (ص ١٣٢/١١٧)، ولا يرى، عند ماجون، "أى كائن يجري على أربعة قوائم" (ص ٧٧) وبوزلى لا يرى "[شيئاً] جرى على أربعة حوافر" (ص ١٤٧).

وعلى غرار ذلك، فعندما يحذر ليليكي البطل ليمنكاينين أن فرص نجاحه ضئيلة، يكتب كروفورد نصاً زاخراً بالمصير الملحمي، مع إلماح إلى الغريب والعجيب قائلاً "لن تجنى إلا الألم والعذاب/ فى مستنقعات وغابات هيسى" (ص ١٧٧). ويقول كيربي "لن يكافأ جهدك إلا/ بقطعة من الخشب العفن" (ص ١٣١) وهو تعبير أبسط إلى حد كبير ولكنه لا يوحي قطعاً بالمصير المدلهم مثل ترجمة كروفورد. ونص ماجون يواصل اقترابه من نص كيربي، إذ يقول "سوف تحصل على قطعة من الخشب العفن/ مع قدر كبير من التعاسة" (ص ٧٦). ويستمر اقتراب بوزلى من كليهما إذ يقول "ستحصل على نفاية من الخشب العفن/ مع قدر هائل من الأحزان" (ص ١٤٨). وأما فرايرج فيأتى بصياغته الخاصة قائلاً: "لن تجنى شيئاً فى مقابل جهدك/ إلا قطعة خشب فاسدة مجوفة" (ص ١١٦)، ثم يضيف هامشاً يقول فيه "إن صانع الزحافات يقدم تحذيراً منصفاً، فهو يعرف الحيل التى تستطيعها الشياطين، إذ تستطيع أن تخلق الوهم فى ذهن الصياد بأنه يشاهد أيلًا، ومن ثم يطارده ويقتله، ولكنه يكتشف وجود جذع شجرة متعفن فى مكان جسد الأيل" (ص ١١٦). وهذا الهامش يزيد من إيضاح حبكة القصة للقارئ الذى لا يعرف شيئاً عن الشياطين الفنلندية فى العصر البطولى والحيل التى تستطيع اللجوء إليها.

وفى أواخر النشيد ١٣ ينجح ليمنكاينين فى اقتناص حيوان يسميه كروفورد "أيلًا أمريكياً برّياً ضخماً" (ص ١٨٢) ويقول كيربي وماجون إنه "أيلُ الرّئة"

(ص ٧٩/١٣٥) ويقول بوزلى وفرايبرج إنه "أَيْلٌ" وحسب (ص ١١٩/١٥٣) وترجمة كروفورد تتفرد بقولها إنه "تُكلم مرة أخرى بنبرات شُعْرية [مع الأَيْل الأمريكي]" (ص ١٨٢). وأما الترجمات الأخرى فنقول إنه تُكلم وحسب مع الحيوان، دون تدخل من جانب الكاتب. وبعد فوز ليمنكاينين بقص الحيوان، ومن ثم بالمُهر المطلوب، يبدأ التفكير فيما عساه أن يحدث حين يقدم المهر إلى العجوز. فيجعله كروفورد يقول "أود أن ألبث قليلاً/ أود أن أستريح لحظة/ فى كوخ فتاتى/ مع عذرائى الشابة الجميلة" (ص ١٨٢). وأما كيربى فيرفع من مستوى المفردات الملحمية، أو بالأحرى يجعلها ذات جرس يذكرنا بترجمات الإلياذة والأوديسية والإنياداة فى العصر الفكتورى. فالسطران الأولان عنده يقولان "ألا ليتنى أستطيع التمهّل قليلاً/ والنوم برهة كى أستريح" (ص ١٣٥). وفى السطر الأخير عنده يقدم عنصرًا لا يوجد فى ترجمة كروفورد قائلاً "وهنا بجانب عذراء شابة/ مع حمامة تفتحت أزهار جمالها" (ص ١٣٥). والحمامة تمثّل بوضوح كيف حول كيربى صورة طائر متواضع إلى طائر يليق بالملحمة، وهى تصبح فى ترجمة ماجون "قرخاً ينمو" (ص ٧٩) وفقاً لاستراتيجيته التى يعلنها والتى تقول "إن استخدام لغة بسيطة مباشرة رصينة أمر لا بأس به فيما يبدو، بحيث تقتصر على الحد الأدنى من الكلمات المتقنّرة أو اللغة الرفيعة، من دون استخدام اللغة الدارجة، وإن كان المصطلح اللغوى العامي يبدو مناسباً فى الكثير من الحوارات" (ص ١٦). وإذا كان يقصد "بالكلمات المتقنّرة" و"اللغة الرفيعة" الهجوم على سلفى ماجون المذكورين، فإن الإشارة إلى اللغة "الدارجة" قد تكون موجهة ضد المترجمين اللذين جاء بعده، وإن كان من الأرجح أن يقبل السطرين الأولين عند بوزلى، وهما "هذا هو المكان الذى يناسبنى/ إنه المكان الذى يليق بى أن أرقّد فيه" (ص ١٥٣). ويحاول فرايبرج أن يلتزم باستعمال اللغة المباشرة، ولكن مع إضفاء رنة صوتية أو جرس يرمى إلى الإيحاء بجرس ألفاظ الأصل، أو على الأقل بتأثير هذا الجرس: "هذا فراش لين هنا يناسبنى/ وما أشد نعمة هذه الحشبة الصالحة

للرقاد" (ص ١١٩). وأما "الفرخ" الذى ذكره فرايبرج فهو هنا "برعم بدأ يتفتح" (ص ١١٩) فى حين يأتى بوزلى بتعبير ربما كان ركيكا إلى حد ما وهو "إلى جوار عنراء شابة/ مع دجاجة فى طور النمو" (ص ١٥٣).

والواضح إلى حد ما أن كروفورد يسير بانتظام فى "درب الشموخ"، فى مقدمته وفى ترجمته، ويتبعه كيربى إلى حد بعيد نسبياً فى ذلك، وإن كان يقول أيضاً إن كاليقالا تتضمن فقرات وحكايات جميلة كثيرة، وليست أقل مستوى من مثيلاتها فى أدب المواويل الغربية فى البلدان التى تحظى بشهرة أكبر من فنلندا". (ص ١٤) وهو ما يوحى بأن كاليقالا، التى تعتبر بوضوح ملحمة، تعتبر أيضاً- وعلى الأقل إلى حد ما - ملحمة تختلف بعض الاختلاف عن نموذج الملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية. ومن ثم فإنه لن يستخدم دائماً "اللغة الرفيعة" التى تعتبر الطابع المميز لكروفورد، ولكنه سوف يستخدمها كلما حانت له الفرصة. والواضح أننا سنجد صعوبة فى العثور على "اللغة الرفيعة" والكلمات التى يسهل اعتبارها "متقعة" فى ترجمات ماجون وبوزلى وفرايبرج.

وقد سبق لى أن أوضحت أن المترجمين لم يكن لديهم خيار يُذكرُ فى هذا الأمر، وأنهم كان عليهم أن يلتزموا بالنظام النصى السائد فى زمنهم إن كانوا يرغبون فى أن يقرأهم الناس ويسمعوهم (وقد التزموا فعلاً بذلك النظام). وليس من العسير مثلاً أن نتصور إجماع الناشرين عن نشر ترجمة بوزلى أو حتى ترجمة ماجون فى عام ١٨٨٨. فالذى كتباه وكتبه فرايبرج لم يكن، فى إطار الناشرين الذين نتخيلهم، يعتبر مؤهلاً وحسب للوصف بأنه "ملحمة" إذن، فإن العبرة فى هذه الترجمات وكثير من غيرها ليست بالمعرفة فى المقام الأول، ولا حتى بإجادة معرفة اللغات، بل بالخضوع للشبكات النصية والفكرية.





يعتبر مبحث دراسات الترجمة اليوم من أسرع مجالات البحث البينية نمواً في العالم، ويجمع كتاب بناء الثقافات للمرة الأولى عمل اثنين من المترجمين/ الباحثين وهما سوزان باسنيث وأندريه ليفيفير اللذان يعتبران المؤسسين لهذا المجال الرئيسى ألا وهو التوجه الثقافى فى دراسات الترجمة.

وتتميز هذه المجموعة من المقالات بأسلوبها السهل الخالى من مصطلح المهنة، الذى يتسم به عمل باسنيث وليفيفير، ولذلك فهي ذات قيمة بالغة لكل مهتم بالترجمة والدراسات الثقافية المقارنة. وتقول الحجة التى يسوقها المؤلفان إن دراسة الترجمة فى ذاتها دراسة للتفاعل الثقافى، وفى ذلك تكمن جاذبية الكتاب للباحثين فى الدراسات الثقافية، ودارسى النظريات الأدبية، والأنثروپولوجيا والإثنوغرافيا، وعلم اللغة الاجتماعى، وفلسفة اللغة، وكل المهتمين بالنظر فى عملية التكيف الاجتماعى المتعدد الثقافات.



